

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'HISTOIRE ET LA MÉMOIRE EN SUSPENS.
LE PATRIMOINE DES VILLES POST-INDUSTRIELLES
ET LE CAS DU SILO NO 5 DE MONTRÉAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

MARIE-NATHALIE MARTINEAU

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Si je décris l'expérience que j'eus ce jour là, c'est qu'elle eu un caractère en partie manqué : l'amertume, les égarements humiliants que j'y trouvai, les efforts essoufflés auxquels je fus réduit « pour en sortir » éclairent mieux la région où l'expérience a lieu que les mouvements moins poussifs, atteignant la fin sans erreur.

Toutefois, je remets à plus tard ce récit (qui pour d'autres raisons m'épuise autant que m'épuise l'expérience manquée). Je voudrais, s'il se peut, ne rien laisser dans l'ombre.

G. Bataille, *L'expérience intérieure*
Paris : Gallimard, 2006, 133-134.

Avec chaque amour on change de passé.
Avec chaque roman qu'on lit ou qu'on écrit on change de passé.
Voilà le passé.

Voilà ce qui détermine le passé par rapport au jadis.
On change de passé alors qu'on ne change pas de jadis. Derrière le siècle, la nation, la communauté, la famille, la morphologie, le hasard, ce qui conditionne, sans finir, conditionne.
Matière, ciel, terre, vie constituent sans périr.

P. Quignard, *Sur le Jadis*
Paris : Gallimard,
Grasset et Fasquelle, 2002, 17.

À ma mère et son courage de femme
– pour tout l’or du monde

AVANT-PROPOS

L' « avant-propos » d'un mémoire me semble une idée particulièrement élégante, tant à l'égard de la démarche qu'il représente qu'au nom si impressionnant qu'on lui donne. C'est que l'avant-propos de toute chose renvoie à son passé : aux motifs de son histoire, aux événements qui l'incarnent, aux incidents et aux indices qui en ont ponctué le parcours, et qui persistent parfois étrangement à en fournir la trace. Sans doute pourrait-on dire qu'une mémoire préside ici comme en toute chose.

Et pourtant, je serais bien incapable de me livrer à l'exercice d'une reconstitution ou d'une genèse qui fourniraient, en tout état de cause, un « avant » à notre propos. Pourquoi donc ? Parce qu'il n'en existe pas d'histoire, d'une part ; parce que la mémoire à laquelle il renvoie, d'autre part, est particulière au point de ne pas faire de sens *d'emblée*. Restitué, son sens est avant tout, inévitablement – pour nous d'abord, et pour le lecteur à sa suite – celui d'un « après ».

En guise d'exergue, je me bornerai donc à dire qu'*après coup*, la rédaction d'un mémoire me semble un parcours fastidieux et, bien que sans conteste édifiant, peut-être aussi décevant. Fastidieux parce qu'avant d'être un parcours de connaissance, il est un parcours de soi. Mais aussi parce qu'il peut être compris comme une manœuvre initiatique dont le rite impose nécessairement – heureusement – une épreuve. Décevant, il l'est au sens où la richesse de ce parcours demeure inavouée. En faire étalage serait pour le moins étrange, voire quelque part inapproprié à l' « exercice » que demeure, au sens propre, un travail de la sorte.

De ce parcours je ne peux donc livrer qu'un « après-propos » qui a peut-être moins de lien avec le contenu du présent mémoire qu'avec le fait des présences signifiantes qui en ont jalonné l'horizon et le temps. Aussi les remerciements que je souhaite formuler pourront-ils sembler à quelques égards « hors-propos » : ils sont incongrus de par leur caractère intime à l'exposition qu'impose le médium écrit ; ils sont étranges parce qu'ils rapprochent de

manière inopinée des lieux et des personnes qui n'ont rien à voir les uns avec les autres ; ils semblent enfin scandaleusement pompeux à l'égard de l'exercice dont « après tout » il s'agit. Néanmoins, il m'importe de les évoquer parce que tout ce qu'il m'en reste aujourd'hui résonne quelque part en eux.

Je voudrais d'abord remercier mon directeur Louis Jacob, pour sa finesse d'esprit et sa rigueur intellectuelle, mais aussi et surtout pour une hospitalité et une intégrité hors du commun dont je retiens, dans l'accompagnement, un grand apprentissage, par et au-delà même des devoirs et des exigences d'un acte d'enseignement. Je voudrais aussi adresser des remerciements tout particuliers à Anouk Bélanger, dont la complicité, l'écoute et la vigilance ont été pour moi des repères inestimables, ainsi qu'à Shirley Roy, qui m'a si bien convaincue du fait qu'il n'y avait rien d'impossible – en général comme entre les murs d'une institution. Je remercie également tout spécialement (deux fois plutôt qu'une) Julia Posca, Lyne Nantel et Patrick Véronneau pour leurs relectures, leur patience et leur présence précieuses. Je remercie enfin le Centre d'Histoire de Montréal, M. Jean-François Leclerc, M. David Bureau et Mme Francine Vanleatham pour leurs collaborations généreuses à l'enquête que j'ai menée.

Un grand merci à François-Xavier pour sa présence incomparable et fidèle, encore et toujours ; à Pierre et Marie, qui peuvent amplement revendiquer tout le crédit et le respect qu'un père et une mère méritent ; à Lyne, Julia et Estelle, mes dames, femmes et amies, fières et belles à leur tour ; à Sébastien et sa charmante camaraderie ; à Javi, *alter ego* d'outremer et de circonstances improbables ; à Simon, infatigable compagnon de route ; à Mathieu et son insondable humour d'être ; et enfin à Patrick, impossible surgi d'avant et d'après tout.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGNES ET ACRONYMES	ix
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION SÉMIOPHYSIQUE DE L'OBJET	1
CHAPITRE I	
LE PATRIMOINE, ENTRE MÉMOIRE ET INTELLIGIBILITÉ DE L'HISTOIRE	9
1.1 Mouvement et contexte d'émergence de l'histoire culturelle française	10
1.2 Pierre Nora, ou l'histoire de la mémoire	15
1.3 Le « moment-mémoire »	16
1.4 Le moment historiographique et les « retours » de l'histoire.....	18
1.5 Débats et convergences épistémiques.....	19
1.6 Les études patrimoniales, de laboratoires en chantiers.....	25
1.7 Vers une compréhension renouvelée des villes post-industrielles.....	29
CHAPITRE II	
LA MISE EN EXPOSITION DU SILO NO 5 DE MONTRÉAL : L'HISTOIRE ET LA MÉMOIRE EN SUSPENS	36
2.1 Le cadre interrogatif de l'enquête	43
2.2 Méthode sérielle et niveaux de discernement	45
2.3 Situation géographique, contexte urbain et composantes architecturales	55
2.4 Série descriptive : la documentation du lieu	64
2.5 Série constructive : la mise en exposition du silo	116
2.6 Le silo et son enjeu patrimonial aujourd'hui.....	139

CHAPITRE III	
QUATRE LOGIQUES PATRIMONIALES, OU TIRER DE L'OUBLI PAR L'OUBLI	143
3.1 Altération / Conservation. La logique du sublime : monumentalité passive	144
3.2 Dislocation / Intégration. La logique du démantèlement : ruiner sans détruire.....	153
3.3 Spectacle / Intervention. La logique de l'affect : mémoires effectives	159
3.4 Confinement / Exhibition. La logique de l'icône : mettre l'oubli en scène	170
 CONCLUSION	
MÉMOIRES VÉRIDIQUES : PATRIMONIALISER, AUTHENTIFIER L'HISTOIRE ?	177
 APPENDICE A	
REPÈRES MÉTHODOLOGIQUES.....	185
 APPENDICE B	
UNE AUTRE IMAGE DU SILO NO 5	192
 BIBLIOGRAPHIE	195

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Situation géographique du silo no 5, à l'embouchure du canal Lachine et de la voie maritime du Saint-Laurent.....	58
2.2	Les installations du silo no 5, plan du centre-ville de Montréal (détails).....	59
2.3	L'élévateur B du silo no 5 à l'époque de sa construction, au début du siècle.....	61
2.4	L'élévateur B du silo no 5, tel qu'on le retrouve aujourd'hui.....	61
2.5	L'annexe du silo no 5.....	63
2.6	L'élévateur B-1 du silo no 5.....	63
2.7	Photomontage montrant l'ensemble du silo no 5 formé de ses trois composantes, le B-1, le B et l'annexe.....	64
2.8	L'urbanisation des berges et le développement du port de Montréal.....	67
2.9	George Inness, <i>Niagara</i> , huile sur toile, 1893.....	75
2.10	J.E.H. MacDonald, <i>Tracks and Traffic</i> , 1912.....	76
2.11	Maurice Cullen, <i>Le Port de Montréal</i> , 1915.....	77
2.12	Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, <i>Les fumées du port de Montréal</i> , 1914.....	77
2.13	Alexander Bercovitch, <i>Vue du Port de Montréal</i> , vers 1934.....	77
2.14	Les silos de Montréal dans la peinture d'Adrien Hébert.....	79
2.15	Le pavillon du Canada à l' <i>Exposition internationale des arts et techniques</i> de Paris, 1937.....	81
2.16	Le silo no 2 du port de Montréal au début du siècle et sa « mise en ruine » en 1992.....	91
2.17	Extraits visuels du projet <i>Silozine</i> du collectif <i>Farine orpheline cherche ailleurs meilleur</i> (1995).....	110
2.18	Photographies tirées de la série <i>Silo no 5</i> de l'artiste Diana Shearwood (2000).....	111
2.19	Extraits visuels tirés de l'événement <i>Projections</i> , réalisé par l'Atelier in situ dans le cadre de l'événement Panique au Faubourg (juin 1997).....	111

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGNES ET ACRONYMES

AGO	Art Gallery of Ontario
AQPI	Association québécoise pour le patrimoine industriel
BANQ	Bibliothèques et archives nationales du Québec
BEEFP	Bureau d'examen des édifices fédéraux du patrimoine
CCA	Centre canadien d'architecture
CDEC	Corporation de développement économique et communautaire
CHM	Centre d'histoire de Montréal
DOCOMOMO Québec	Documentation et conservation du mouvement moderne (association internationale, section québécoise)
FOCAM	Farine orpheline cherche ailleurs meilleur
ICOMOS Canada	Comité national du conseil international des monuments et des sites (association internationale, section canadienne)
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
MCCCFQ	Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine du Québec
MMC	Musée McCord
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
NGC	National Gallery of Canada
ONF	Office national du film
PM	Port de Montréal
PME	Petites et moyennes entreprises
QE	Quartier Éphémère

sd	Sans date
SHM	Société du havre de Montréal
si	Site Internet
SM	Sauvons Montréal
UdeM	Université de Montréal
UNESCO	Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
UPA	Union des producteurs agricoles
UQAM	Université du Québec à Montréal
VM	Vieux Montréal
VPM	Vieux-Port de Montréal

RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'intéresse à la question du patrimoine des villes post-industrielles à partir de l'analyse d'un cas spécifique, celui du processus de patrimonialisation de l'élévateur à grain no 5 de Montréal. En partance d'une relecture d'un débat sur les notions et les pratiques de l'histoire et de la mémoire ayant contribué, dans les années 1980, aux mouvements de l'histoire culturelle et au renouveau de l'épistémologie des sciences historiques, nous interrogeons la construction socioculturelle des patrimoines contemporains, et du patrimoine industriel en particulier. Plus spécifiquement, nous questionnons la participation de ce type émergent de patrimoine aux transformations des rapports à l'espace et au temps qui caractérisent les villes post-industrielles. Dans cette perspective, notre démarche s'interroge sur l'implication des savoirs historiques et sur leurs tensions constitutives avec la construction de mémoires socioculturelles spécifiques, qui contribuent ainsi à la patrimonialisation d'un objet public urbain.

Trois questions centrales président à notre démarche. De qui, de quoi y a-t-il mémoire ? De qui, de quoi y a-t-il histoire ? Comment les savoirs cultivés et les souvenirs culturels transigent-ils ainsi dans la construction des patrimoines actuels ? Le cas du silo no 5 est ainsi examiné à l'aune de deux séries historiques comparées. La première présente la mise en forme d'une description historique du silo no 5, que nous avons construite à partir d'une recherche documentaire de notre cru. La seconde décrit, par le biais d'une analyse comparée, la mise en exposition du silo no 5 telle qu'elle fut réalisée, en 2000, à l'occasion d'une exposition organisée spécifiquement à son sujet par le Centre d'histoire de Montréal.

Cette analyse descriptive débouche sur l'exposé de quatre logiques patrimoniales se dégageant du processus de patrimonialisation examiné, qui prennent la forme de tensions imbriquées et paradoxales. Une première logique, qui s'attache aux intentionnalités qui sous-tendent l'action patrimoniale, identifie une tension entre la transformation et la monumentalisation de l'objet, d'où ressort le travail d'une mémoire paradoxalement absente du lieu. Une seconde logique démontre la prégnance de l'urbanité sur le passé propre de l'objet patrimonial, en exemplifiant les tensions qui définissent son intégration et sa dislocation dans le tissu urbain. Une troisième logique, plus proprement culturelle, s'attarde aux tensions du spectaculaire et de l'intervention dans la mise en scène patrimoniale, qui correspondent à des dispositifs caractéristiques de la transformation des nouveaux espaces publics urbains. Ces tensions constitutives culminent enfin dans une logique plus globale de l'objet patrimonial mettant en exergue l'un des enjeux fondamentaux du patrimoine contemporain, et des rapports à l'histoire et à la mémoire qu'il engage. Cet enjeu est celui d'une question troublante d'actualité : les patrimoines actuels parviendraient-ils ainsi à tirer de l'oubli par l'oubli ? Fondés sur une « authenticité » nouvelle, les patrimoines des villes post-industrielles imposeraient-ils désormais à l'histoire le verdict de la mémoire ?

MOTS CLÉS :

HISTOIRE – MÉMOIRE – SOCIOLOGIE HISTORIQUE – ÉPISTÉMOLOGIE DE L'HISTOIRE – VILLE
POST-INDUSTRIELLE – ESPACES PUBLICS URBAINS – PATRIMOINE – PATRIMOINE INDUSTRIEL
– MONTRÉAL (QUÉBEC).

INTRODUCTION

SÉMIOPHYSIQUE DE L'OBJET

La présente recherche s'intéresse aux processus relatifs à la patrimonialisation des infrastructures spécifiques de la ville post-industrielle, lesquelles sont aujourd'hui largement subsumées sous la catégorie de « patrimoine industriel ». Notre projet de recherche part de la prémisse, simple en apparence, que la patrimonialisation doit être comprise comme un processus de construction à la fois social, culturel et politique (Davallon, 2002). Nous proposons ici d'observer de manière critique le rôle des savoirs historiques et des mémoires collectives dans l'articulation et la mise en forme de « nouveaux patrimoines », en tant que ceux-ci participent de la dynamique transformative des espaces publics urbains.

Plus spécifiquement, l'objet de la recherche se rapporte à l'étude d'un cas unique, soit celui du silo no 5 de la ville de Montréal. Figure notoire du paysage industriel montréalais, le statut et la valeur de cette imposante infrastructure demeurent à ce jour, fait intéressant, encore disputés. La démarche proposée s'articule autour d'un examen compréhensif, historique et sociologique des processus (passés ou en cours) entourant la reconnaissance et le devenir de ce bâtiment qui, dans le contexte du développement culturel de la ville, constituent un enjeu public tout à fait actuel et encore incertain, voire à bien des égards polémique. Une attention particulière sera portée à la polysémie des représentations et des interprétations investies à l'intérieur de ce processus. Celle-ci, pensons-nous, confère à l'objet étudié une relative valeur d'exemplarité qui, en retour, nous permettra d'interroger de manière originale la littérature existante. En s'attardant aux notions complexes de construction historique et de mémoire collective ainsi qu'à leur tension constitutive à l'intérieur du processus de patrimonialisation étudié, notre projet entend ainsi questionner les rapports à l'espace et au temps sous-tendus par les pratiques contemporaines reliées à l'histoire et à la mémoire du patrimoine, ainsi que

la participation de ces dernières aux transformations de la ville post-industrielle, dont Montréal constitue une expression singulière.

Le patrimoine est plus que jamais une question en débat. Celui-ci se trouve au centre de discours, de représentations et d'interventions sociopolitiques agissant à la fois sur la diffusion de grands récits et sur leur articulation à un ensemble de mémoires collectives participant de la (trans)formation des identités urbaines et contemporaines. Aussi la question patrimoniale suscite-t-elle aujourd'hui un intérêt accru de la part des pouvoirs publics et des regroupements experts ou citoyens, notamment dans le contexte du développement culturel, touristique et spectaculaire des villes (Boniface, 1993; Rowan, 2004; Lowenthal, 1998; Hannigan, 1998; Ward, 1998).

Plus généralement, les pratiques du patrimoine connaissent aujourd'hui une multiplication inédite des cultures, des domaines ou encore des objets qu'elles embrassent. La catégorie de « patrimoine industriel », qui nous intéresse ici particulièrement, s'inscrit bien dans la lignée d'une prolifération contemporaine de ces « nouveaux patrimoines ». Historiquement récente, celle-ci peut en effet être comprise aux côtés des notions de patrimoine matériel, immatériel, paysager ou vivant (désignant par exemple les cultures orales, les traditions, les savoirs-faires, etc.) qui, depuis les années 1980, ont proliféré de façon spectaculaire au sein des villes et des nations occidentales contemporaines (UNESCO, 2007). L'émergence de ces nouvelles pratiques, prises dans leurs manifestations singulières ou dans leur ensemble, soulève ainsi les enjeux à la fois civiques et scientifiques des usages sociaux de l'histoire et de la mémoire (Choay, 2006 ; Davallon, 2002 ; Todorov, 2004 ; Ricoeur, 2000 ; Hartog, 2003 ; Poirrier, 2004).

Comment, en l'occurrence, recycler ou disposer des restes d'un passé industriel encore récent ? Quels récits historiques, ou encore quelles « trames narratives » sont invoqués afin de légitimer, de rendre signifiant l'héritage social et culturel ainsi patrimonialisé ? Quelles mémoires se trouvent interpellées ou mobilisées à l'intérieur de ce processus, et quelles relations celles-ci entretiennent-elles avec l'histoire et les réalités (actuelles ou projetées) des

villes post-industrielles ? Pour qui la reconnaissance de ce « patrimoine industriel » fait-il sens, et pourquoi ?

L'intérêt, ou l'« énigme » que représente à cet égard la question du patrimoine industriel tient entre autres à la nature disputée et polysémique de la valeur qu'on tend aujourd'hui à lui attribuer. Comme le remarque Louis Bergeron,

Le bâti industriel pose dans sa reconnaissance et son analyse toutes sortes de problèmes ; on pourrait dire que, tour à tour, il est pris pour ce qu'il n'est pas, avant de s'imposer au regard comme une architecture contestée, puis de se diluer dans l'anonymat ou l'inconsistance. Par suite, sa sauvegarde, sa conservation, sa réutilisation restent souvent objet de controverse et, en dépit de l'audace de sa marque dans le paysage et de son évidence comme repère, il constitue [...] un élément particulièrement fragile du patrimoine national (Bergeron, dans Nora (dir.), 1984, p. 3983).

Plusieurs observateurs soulignent en effet le caractère controversé et labile, souvent même contradictoire des motifs de la reconnaissance ou de la sauvegarde de ce type de patrimoine, dont bien des « exemplaires » potentiels demeurent à ce jour délaissés, détruits ou négligés (Martin, 2002 ; Frish, 1998 ; Gellereau, 2006 ; Micoud 1991 ; Tornatore 2004). En témoigne la diversité des destins que reçoivent aujourd'hui certaines de ces infrastructures, allant de la destruction ou de l'abandon le plus complet à la sauvegarde « passive » ; de projets de condominiums de luxe en passant par le musée, la résidence d'artistes, etc. La multiplicité des discours qui accompagnent et légitiment ces projets est également remarquable. Les nombreux acteurs (experts, citoyens, pouvoirs publics ou privés, etc.) s'intéressant de près ou de loin au sort des bâtiments et des friches industrielles pourront en effet en appeler de la mémoire des travailleurs et des conflits, de la valeur exemplaire des techniques d'ingénierie, du caractère inestimable des legs du modernisme architectural, ou encore de la qualité poétique ou esthétique « brute » des lieux. D'autres défendront à l'inverse la pollution des sites, leur laideur objective ou leur nuisance visuelle ; certains choisiront encore d'estimer ou de faire valoir un potentiel de développement urbanistique et économique accordant plus ou moins d'égards, selon les cas, au caractère proprement industriel des objets en présence.

Ces discours, ces représentations, tels qu'ils sont illustrés « en vrac » par les quelques exemples précédents, surgissent ainsi comme autant de « provinces de sens » (Schütz, 1962) relevant bien sûr de différentes postures politiques, mais aussi et plus largement d'un débat

proprement interprétatif. En ce sens, la construction de l'objet patrimonial se révèle comme le moment d'une « mise à l'épreuve » entourant les modalités et les possibilités collectives du *présent* même d'un groupe, d'une culture, d'une ville. « Une activité interprétative ne s'impose en effet qu'en cas de doute, de trouble, d'hésitation, d'incertitude quant à ce qui fait le monde commun » (Trom, 2000, p. 73). Aussi, comme le souligne à juste titre Michael Frish, le patrimoine industriel doit être considéré à l'aune d'un « terrain mémoriel » qui est également celui d'un « présent contesté » (Frish, 1998, p. 241). L'auteur suggère en effet que les questions contemporaines de l'espace public et de la mémoire doivent être saisies

[...] from the perspective of one central dimension of a very contested present. [...] In such settings, it is not simply the meanings and the memory that have been contested. It is, quite literally, policy and politics for the present and future. History and Memory have come to constitute a hotly contested policy and political domain (Frish, 1998, p. 241).

En l'occurrence, si le paysage industriel, ses ruines ou ses vestiges sont le plus souvent « spontanément » perçus comme le témoignage matériel de l'industrialisation sauvage, voire traumatique des villes du siècle dernier, celui-ci interpelle également le sentiment bien actuel d'une rupture face à un paysage économique et urbain en profonde transformation – et dont le futur semble pour plusieurs sinon inquiétant, du moins incertain. Dans ce contexte, les recyclages et la circulation de significations qui font l'objet de la « redécouverte » d'un passé proche – sans négliger les oblitérations ou les dénis qui en font parfois, sinon nécessairement partie – nous permettent de jeter un éclairage original sur le commerce de l'histoire et de la mémoire avec la reconfiguration des espaces publics actuels. Une description des modalités du « rapport au passé » ainsi institué par la diversité contemporaine des pratiques du patrimoine (et du patrimoine industriel en particulier) ouvre ainsi un questionnement plus large sur la spécificité et les transformations de la ville post-industrielle.

À ce titre, le silo no 5 du Vieux Port de Montréal représente un cas d'intérêt. Sa réhabilitation demeurant à ce jour indéterminée, son histoire et les débats qui participent actuellement de sa patrimonialisation nous donnent accès à une richesse et à une diversité de discours et de représentations qui, si l'on s'était par exemple intéressé à un cas plus ancien et plus achevé, se seraient trouvées plus difficilement accessibles ou difficiles à retracer. L'actualité de ce cas particulier nous donne ainsi l'occasion d'explorer la relation entre ce processus de

patrimonialisation et les développements plus généraux de l'urbanité post-industrielle, ici montréalaise en particulier. Enfin, alors que la patrimonialisation du silo no 5 de Montréal suscite un débat proprement public sur la nature des mémoires collectives qui lui sont (ou qui devraient lui être) attribuées, celle-ci implique également l'intervention de multiples expertises scientifiques et historiques qui contribuent activement à la légitimation et à la mise en forme de l'héritage dont elle témoigne. En ce sens, le cas du silo no 5 nous permet de questionner plus avant l'interaction des savoirs historiques et des mémoires collectives au sein du processus de patrimonialisation. Comme nous le verrons, cette « tension » entre histoire et mémoire, bien qu'elle ait fait l'objet d'un important débat au sein de la littérature historiographique des quarante dernières années, demeure un aspect relativement négligé de la littérature actuelle s'intéressant aux questions du patrimoine et de la ville post-industrielle. Aussi le cas du silo no 5 nous apparaît-il comme l'occasion de réactualiser certains des enjeux qui contribuent à l'intérêt à la fois civique et scientifique de la question patrimoniale, tout en ancrant notre démarche dans le contexte des transformations et du devenir d'une ville qui, enfin, nous intéressera ici tout particulièrement et tout simplement parce qu'elle est la nôtre.

L'objet auquel nous nous intéresserons ici comporte donc un double aspect. Celui, dans un premier temps, d'un objet proprement patrimonial ; celui, dans un second temps, d'un objet proprement urbain, dans toutes les dimensions (confuses et juxtaposées, à l'image de l'idée si définie et pourtant si embrouillée de « ville » à laquelle il renvoie) que comporte le terme. Aussi, s'attaquer à un objet d'une telle complexité exige-t-il de définir d'abord un angle. Pour ce faire, nous nous sommes inspirée de certaines approches développées par le courant de l'histoire culturelle française, dont nous passerons en revue les grands axes au chapitre un, afin de mieux cerner comment il nous est possible de les réactualiser aujourd'hui de manière pertinente à notre objet. Cet examen nous permettra en outre de définir plus avant, autour des notions d'histoire et de mémoire, le cadre problématique de notre enquête, qui fut déjà à partir des années 1980 largement débattu à l'intérieur même de ce courant. En juxtaposant le cadre de ce débat aux enjeux actuels qui traversent les champs de la littérature patrimoniale ainsi que celles de la ville post-industrielle, nous sommes ainsi en mesure d'interroger de manière plus serrée l'objet proprement empirique de notre enquête. Le second chapitre de

notre exposé présente ainsi le cadre interrogatif de notre démarche, qui prend forme à travers une analyse des matériaux que nous avons colligés à propos du silo no 5 de Montréal. Dans un premier temps plus strictement descriptive, cette analyse sera réexaminée de manière synthétique à l'occasion du chapitre trois, où nous observerons comment le processus de patrimonialisation du silo no 5 peut se découper en différentes logiques spécifiques, qui prennent la forme de tensions co-constitutives et contradictoires. Enfin, nous reviendrons, en conclusion de notre démarche, sur l'intrication complexe des dimensions historiques et mémorielles du phénomène étudié, afin d'en dégager certaines pistes, que nous formulerons comme une série d'hypothèses à l'invitation d'un travail à poursuivre.

Notre démarche propose donc d'envisager le cas du no 5 à la fois dans sa spécificité (voire dans son unicité) et dans sa généralité, c'est-à-dire en tant que révélateur d'un ensemble de logiques et de phénomènes plus vastes qui le traversent. En cela, notre démarche se revendique bien d'une approche que nous voulons sociologique. Nous ne souhaitons pas nous limiter à interroger un cas de patrimoine industriel strictement à l'aune des circulations d'usages et de représentations auxquels il donne lieu, à la manière d'une chose dont on observerait, pour ainsi dire « chronologiquement », la succession de différentes vies. Il s'agissait plutôt pour nous d'interroger un processus de construction socio-historique dans ses dimensions à la fois institutionnelles, culturelles, économiques et politiques, bref dans le contexte urbain qui le définit tout autant qu'il contribue lui-même, en retour, à le définir. Notre approche se voulait donc ici à la fois synchronique et diachronique. Une telle démarche commandait que nous nous intéressions, si l'on veut, à une double valence de l'objet que représente pour nous le silo no 5. Un objet de signification, d'une part (en tant par exemple que patrimoine, en tant que bien culturel, en tant peut-être que symbole de quelque chose, ou encore en tant que représentatif ou de porteur d'une reconnaissance ou d'une identité, etc.). Mais aussi, d'autre part, purement et simplement un objet. Un objet qui nous est accessible dans toute sa matérialité, et dont la matérialité « témoigne » donc à un autre niveau : celui des structures qui lui donnent naissance ou le déterminent hier, aujourd'hui ou demain ; celui des rapports sociaux qui le rendent possible ; celui des différents rapports de production qu'il implique ; celui des transformations de l'espace et des temporalités différentielles des villes actuelles dont il participe en soi plus largement. En cela, notre approche emprunte bien à

celle de l'histoire culturelle, dont nous croisons ici les préoccupations avec celles plus proprement sociologiques qui sont les nôtres (si tant est que ces deux perspectives sont déjà, nous le verrons, passablement informées l'une par l'autre). Krzysztof Pomian, dans un essai de 1999, définissait ainsi l'ambition d'une certaine histoire culturelle comme au croisement de deux perspectives qui jusqu'alors avaient été considérées comme presque irréconciliables, voire mutuellement exclusives. En passant par l'exemple du traitement que donneraient, alternativement, chacune de ces deux approches au cas que serait d'une part celui du livre, et de l'autre celui de l'œuvre littéraire, Pomian affirmait :

Toutes ces choses, au demeurant parfaitement connues, n'ont été rappelées ici que pour faire ressortir, de la manière la plus flagrante, le contraste entre deux approches des écrits assignés à la littérature, dont l'une dérive de différentes théories, principalement phénoménologiques et structuralistes, de l'œuvre littéraire, de la littérature et des genres littéraires, et l'autre est représentée par l'ensemble des recherches sur le livre, les périodiques, les bibliothèques. Ces deux approches – on parlera aussi de traitement ou de perspectives – s'excluent réciproquement, au sens où l'une ne laisse aucune place à l'autre ; d'ailleurs, elles se posent, chacune, des questions différentes et se déploient dans des réalités différentes. La première parmi les signes, les significations et les structures ; la seconde, parmi les choses, les actions et les séries temporelles. La première sera désignée de désormais en tant qu'*approche sémiotique* ; la seconde, en tant qu'*approche pragmatique*. L'une et l'autre, elles sont présentes depuis les premières décennies du xx^e siècle, non seulement dans les études littéraires, mais dans presque tous les domaines des sciences humaines (Pomian, 1999, p. 196-197).

Sans prétendre que l'histoire culturelle qu'il défend puisse parvenir à surmonter la partition de ces deux registres de questionnement, Pomian précise un peu plus loin son idée, qu'il formule dans les termes d'une approche qui parviendrait à dépasser cette division hermétique coutumière des perspectives pragmatistes et sémiotiques. Cette approche croisée ou hybride définirait ainsi l'objet privilégié de l'histoire culturelle. Il donne à cet objet l'étiquette de *sémiophore*, qu'il définit très largement comme désignant tout « (...) objet visible investi de signification » (Pomian, 1999, p. 201) :

C'est ce qui explique l'orientation générale de cet essai, qui se laisse présenter en peu de mots : les rapports entre la mémoire et l'histoire seront abordés ici dans une perspective historique. Cela signifie que tant la mémoire que l'histoire seront traitées non pas comme des abstractions ou des « idées » mais en tant que phénomènes sémiophysiques : systèmes des signes enregistrés sur des supports matériels que ce soit des neurones cérébraux ou des pierres, des métaux, des céramiques, papyrus, parchemins, feuilles de palmier ou d'écorce, papiers, tissus, semi-conducteurs ou toute autre chose que les hommes ont utilisée à cet effet. À de tels objets bifaces qui unissent une dimension sémiotique et une dimension matérielle, nous donnons le nom de *sémiophores* (Pomian, 1999, p. 268-269).

Il nous a semblé que l'objet et l'approche que nous envisagions correspondait bien à cette idée de *sémiophore*, dont nous empruntons donc ici le néologisme afin simplement d'illustrer l'inspiration de notre démarche. Il nous a semblé, toutefois, que le concept de *sémiophore* et la démarche qu'il contient recouvrait également, dans sa formulation même, le souci d'un « autre » objet, ou d'un troisième registre, lui aussi historique, s'intercalant entre la matérialité et l'idéalité des objets que visait Pomian : celui de la recherche lui-même, celui d'un objet qui n'existe pas en dehors d'un savoir et donc d'un regard qui le produit, le construit et le signifiant. Nous croyons qu'il y a là sinon une articulation à trouver, du moins un souci qui doit se tenir à portée.

C'est dans cet esprit qu'enfin, avant d'exposer à notre lecteur le contenu spécifique de notre démarche, nous avons tenu à en préciser l'approche, ou du moins les prémisses qui l'ont inspirée. Nous voulons ainsi signifier que la démonstration que contient le présent exercice réside avant tout, du moins l'avons nous conçu et espéré comme tel, dans la démarche elle-même qu'il propose – bien avant les constats qu'il pourra ou non, en définitive établir. Aussi avons-nous, dans la forme même de notre exposé, fait le pari d'un parcours qui soit restitué de manière transparente et itérative – prenant ainsi le risque de détours peut-être, nécessairement sans doute tortueux. Nous faisons le pari, pour reprendre à notre mesure la charge qu'y mettait avec éloquence Bataille, qu'il s'agit bien là, dans tous ses égarements possibles, de la région où l'expérience a lieu.

CHAPITRE I

LE PATRIMOINE, ENTRE MÉMOIRE ET INTELLIGIBILITÉ DE L'HISTOIRE

Notre démarche se situe à la croisée d'un certain nombre de disciplines ayant engagé, à la fois « conjointement » et de l'intérieur, un dialogue portant sur l'articulation des notions complexes d'histoire et de mémoire. La relation qu'entretiennent histoire et mémoire – ou plutôt, on aura tôt fait de le rappeler, histoires et mémoires – dessine en effet un champ thématique important, et un objet transversal des sciences humaines mettant à contribution des traditions disciplinaires variées dont l'historiographie contemporaine, la sociologie et la philosophie de l'histoire et de la culture, l'herméneutique critique, l'anthropologie, l'ethnologie ainsi que le développement plus récent d'études urbaines et patrimoniales. Il serait vain, dans le cadre qui nous préoccupe ici, de prétendre dresser un portrait exhaustif de l'apport de l'ensemble de ces disciplines en ce qui a trait aux thèmes de l'histoire et de la mémoire. Néanmoins, en partance d'un important débat qui fut initié dans la foulée de la formation académique et disciplinaire de l'histoire culturelle française, il nous est apparu possible de dégager un ensemble problématique qui nous permette d'orienter et de délimiter de manière pertinente le cadre de notre recherche. Aux côtés d'un certain nombre d'ouvrages sociologiques clefs (ceux de Maurice Halbwachs et de Michel de Certeau, notamment), ce débat fut réactualisé au début des années 2000 par Paul Ricoeur qui, à l'occasion de la synthèse magistrale que représente *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, parviendra à réactiver un dialogue longtemps dévalorisé entre la discipline historique, la sociologie et la philosophie. La poursuite de ce débat théorique, qui se révèle toujours d'une grande actualité, nous semble enfin à même d'informer un examen critique des travaux et des expertises qui se développent aujourd'hui sous l'égide d'un champ autonome identifié aux études patrimoniales.

Cette revue de la littérature, nécessairement partielle, nous conduira, au fil des chapitres suivants, à l'analyse d'un cas empirique concret s'ancrant dans la réalité sociale et historique de Montréal, soit celle de l'élévateur no 5. Nous saisissons ainsi l'occasion de ramener sur un plan proprement sociologique certains des questionnements qui furent problématisés par les courants et les débats ci-nommés, en s'interrogeant précisément sur le rôle des savoirs et des mémoires qui participent au processus de patrimonialisation d'infrastructures industrielles. Ce faisant, nous espérons contribuer au développement de questions originales qui, envisagées sous cet angle, permettront de jeter un regard renouvelé, voire complémentaire aux approches sociologiques existantes s'intéressant plus largement aux transformations de la ville post-industrielle.

1.1 Mouvement et contexte d'émergence de l'histoire culturelle française¹

La thématique de l'histoire et de la mémoire s'est notamment affirmée à l'occasion d'un vaste débat initié au milieu des années 1970 et 1980 par les écoles historiques françaises qui, dans la foulée d'une distanciation critique de l'école des *Annales*, cherchent alors à asseoir les bases d'une nouvelle histoire. Ou sans doute serait-il plus juste de dire plutôt que cette thématique s'est à cette occasion « réaffirmée », puisque la vaste problématique de l'objet historique et de son rapport à l'activité mémorielle n'est pas, loin s'en faut, exactement nouvelle. L'herméneutique et les écoles historiques allemandes, par exemple, ont largement et depuis longtemps traité de ces questions. On sait que les fondateurs de la sociologie n'ignoraient pas non plus le problème de l'histoire, tandis que les questions de la vérité et de la condition historiques traversent ni plus ni moins l'ensemble de la tradition philosophique occidentale : on pourrait remonter loin. Toutefois, le contexte français des années 1980 viendra cristalliser, en partance des débats qu'y tiennent les historiens d'alors (et notamment via l'institutionnalisation progressive d'une « histoire culturelle »), la réactualisation d'un

¹ Cette section est principalement issue d'une lecture croisée de deux ouvrages de synthèse qui font aujourd'hui autorité en ce qui concerne la genèse et les développements académiques et institutionnels de l'histoire culturelle française. Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris : Seuil, 2004 et Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris : PUF, 2004.

ensemble de problématiques qui susciteront un dialogue inédit – ou du moins qui fut longtemps hasardeux – entre la pratique historique, la philosophie et la sociologie.

S'opère alors, autour d'un vaste débat portant sur la relation entre histoire et mémoire, un renouveau épistémologique qui contribuera à une hybridation relative des pratiques en provenance de différentes disciplines des sciences sociales. Certaines figures notoires – d'horizons temporels et théoriques relativement variés – telles Roger Chartier, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Daniel Roche, Dominique Kalifa, Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, Pascal Ory, Antoine Prost ou Paul Veyne (et j'en passe) appellent à un dépassement des découpages académiques et empiriques qui dominent l'organisation ainsi que l'horizon programmatique de la recherche historique d'alors. Mentionnons au passage que l'histoire culturelle fut d'abord défendue par un ensemble d'historiens modernistes, puis reprise par un certain nombre de contemporanéistes, le plus souvent à l'encontre d'approches défendues par les spécialistes d'autres époques historiques. Il existe de plus une convergence relative entre les travaux de l'histoire dite culturelle et d'autres sous disciplines qui émergent au même moment ou dans cette foulée, dont l'histoire du temps présent, l'histoire événementielle, la nouvelle historiographie, l'histoire matérielle ou même, dans une certaine mesure, la redécouverte de l'histoire orale ou biographique, etc. L'histoire culturelle s'initie donc dans le contexte d'une large remise en question des visées positivistes, téléologiques ou prescriptives de l'histoire. On cherche à réviser l'héritage d'un certain marxisme attaché à la différenciation hiérarchique des dimensions économiques, sociales et culturelles de l'univers social, ainsi que la prétention d'une contribution des pratiques disciplinaires au projet d'une « histoire globale » favorisant les perspectives de la « longue durée ». Sans pour autant rejeter radicalement les apports respectifs et conjoints de l'histoire économique et sociale, le type de compréhension et d'explication historiques qu'on y propose donne prévalence aux pratiques et aux usages culturels sur l'analyse sérielle, ainsi que sur celles des structures ou des grands ensembles. La notion clef de « représentation » et ses déclinaisons complexes est mise au centre d'une analyse socio-historique qui s'intéresse aux luttes et aux stratégies symboliques sous-tendues par une grande variété de pratiques culturelles. Aussi, sur le plan théorique, l'acception donnée à celles-ci tendra-t-elle à s'assouplir, de manière à tenir compte des habitudes populaires ou quotidiennes comme des traditions ou des usages dits « cultivés ».

Les approches proposées visitent tout à la fois les aspects institutionnels et vécus de la culture, et accordent une grande importance à la réception, à la transmission et à l'appropriation des significations et des imaginaires sociaux. Plusieurs recherches s'intéressent à la circulation des biens et des objets culturels, tout en intégrant de manière critique l'apport de l'histoire intellectuelle, des idées et des arts. Ainsi, sous de nombreuses influences, les objets de la recherche historique se pluralisent. Cet éclectisme relatif ne sera pas sans susciter la méfiance de la critique, qui doute de la cohérence d'ensemble de ces approches émergentes, et redoute qu'elles contribuent à fragmenter la discipline historique en une multitude d'histoires particulières.

Néanmoins, un courant se dessine alors, que l'on assimile aujourd'hui largement à l'étiquette d'« histoire culturelle » ou d'« histoire des représentations ». Souvent comprise – à tort comme à raison – comme le prolongement critique de l'« histoire des mentalités », l'histoire culturelle s'affirme néanmoins en tant qu'horizon programmatique original. L'école des mentalités (Robert Mandrou, Philippe Ariès, Alain Corbin et d'autres, sous l'influence, notamment, des travaux de Lucien Levy-Bruhl), restait pour une large part inféodée aux prémisses théoriques et aux critères analytiques des *Annales*. Le concept de mentalité est à l'époque souvent associé à un ensemble de formes sensibles renvoyant trop strictement aux productions de l'esprit, et demeure principalement attaché à l'ambition d'une « psychologie historique ». Aussi l'histoire culturelle en appellera d'un dépassement de la notion qui permette de saisir davantage la polysémie, la diachronie, voire les contradictions propres aux représentations *collectives*, ainsi comprises en tant qu'objet et qu'entités proprement sociaux. Cet objectif de l'histoire culturelle, ainsi caractérisé, demande cependant à être nuancé, puisque l'histoire des mentalités prenait bien pour objet les perceptions et les psychologies *collectives*, et ne considérait en rien que celles-ci puissent être réduites à l'agrégat de consciences individuelles ou singulières (Mandrou, 2009). L'inflexion initialement donnée au concept de mentalité demeure toutefois attachée au projet d'une histoire totale qui est attentive aux continuités structurelles, aux périodicités et aux transformations que l'on associe davantage à des ensembles conjoncturels multiséculaires ou époquaux. Aussi l'histoire culturelle, de manière générale, cherchera-t-elle à s'en distancier en privilégiant des approches plus ancrées, contextuelles, voire relativistes. De plus, sur le plan de la méthode,

l'histoire culturelle se distingue par une diversification des sources documentaires et empiriques, qui sont plus perméables aux apports des sciences sociales connexes (sociologie, ethnologie, philosophie, etc.). On cherchera également à se saisir d'autres formes de traces et de témoignages (matériels, communicationnels ou idéels) en contestant la prérogative généralement donnée aux archives textuelles et aux sources écrites. Cela dit, la part de rupture et de continuité entre le projet des mentalités et celui de l'histoire culturelle demeure relativement ambiguë ; nous nous garderions bien de les différencier comme de les assimiler trop facilement. On peut néanmoins sans trop se tromper considérer le projet de l'histoire culturelle comme une « étape décisive », voire comme une réhabilitation critique de l'histoire des mentalités (Poirrier, 2004).

Centrée sur l'analyse des phénomènes symboliques, l'histoire culturelle et des représentations demeure ainsi avant tout, comme l'on rappelé tour à tour certains de ses défenseurs, une « histoire *sociale* des représentations » (Ory, 2004 ; Rioux et Sirinelli, 1997) : l'histoire culturelle ne saurait être que « sociale et culturelle, indissociablement » (Prost, 1997). Aussi, comme que nous le démontre notamment l'approche défendue par Pomian que nous avons brièvement exposée en introduction, l'histoire culturelle s'emploie-t-elle aux développement de perspectives nouvelles, qui cherchent à prendre en compte les dimensions tout à la fois matérielles et symboliques des objets qui l'occupent.

Ce mouvement académique, bien qu'il ait connu une institutionnalisation progressive, subsume plusieurs perspectives qui ne sont pas équivalentes en termes d'objets ou d'approches, et demeure en ce sens un champ disciplinaire aux contours relativement plastiques. À cet égard, nombreux sont les commentateurs qui ont souligné que l'histoire culturelle devait avant tout renvoyer à une conception « anti-territoriale » de l'objet de la recherche historique (Poirrier, 2004), ou encore à un *regard* concomitant (et non rival) aux dimensions sociales, politiques et économiques des réalités appréhendées par celle-ci, et ce bien davantage qu'à un simple domaine hétérogène rassemblant divers objets thématiques de recherche (Poirrier, 2004 ; Ory, 2004 ; Vovelle, 1980). De manière générale, l'histoire culturelle s'intéressera par exemple aux institutions ou au développement des politiques culturelles, aux médiations et aux pratiques culturelles, ou encore aux sensibilités, aux

symboles, aux signes et aux perceptions socioculturelles (Poirrier, 2004 ; Rioux, 1997). On lui associe également un ensemble de champs thématiques qui témoignent d'une certaine diversification des objets socio-historiques d'enquête : en plus de prolonger certains intérêts thématiques développés par l'école des mentalités (études de mœurs, études sur la mort, la sexualité, les fêtes, les perceptions et les sensibilités), on s'intéresse davantage aux phénomènes médiatiques, aux cultures scientifiques et techniques, aux mémoires collectives, à l'histoire religieuse, etc. De plus, à la suite de Pierre Bourdieu, certains intégreront à la démarche historique les questions de la distinction, de la lutte ou de la violence symbolique, tandis que d'autres, comme Jacques Le Goff ou Dominique Kalifa, défendront un renouveau de la discipline restant fidèle à une certaine tradition de l'anthropologie historique.

Plus encore, la bannière de l'histoire culturelle désigne aujourd'hui un ensemble de courants nationaux et transnationaux témoignant d'influences, de contaminations et d'échanges académiques dépassant largement le cadre « franco-français ». Celle-ci englobe en effet les contributions de la *New Cultural History* anglo-saxonne (laquelle engagera un dialogue entre les écoles françaises – Rogier Chartier principalement – et les travaux fondateurs des *Cultural Studies* britanniques), ainsi que, dans une moindre mesure peut-être, celles de traditions philosophiques plus anciennes, notamment de la *Kulturgeschichte* (histoire des civilisations) allemande. Toutefois, la perméabilité de ces différents cadres problématiques nationaux demeurent à ce jour relativement restreinte, et l'histoire culturelle demeure principalement associée à un ensemble d'approches continentales s'opposant plus ou moins, notamment, à l'influence du *Linguistic Turn* et à sa postérité au sein de la théorie culturelle américaine. En effet, l'histoire culturelle telle qu'on la comprend aujourd'hui s'identifie largement à une « socio-histoire » s'efforçant avant tout de fédérer les efforts relatifs aux domaines respectivement sociaux, culturels ou politiques d'enquête. En ce sens, l'histoire culturelle tend généralement à s'opposer à d'autres tendances qui sont souvent associées à un certain « post-modernisme » d'obédience américaine, notamment parce que celles-ci radicaliseraient indûment une approche jugée trop strictement « culturaliste » du social.

L'histoire culturelle marque donc, au seuil des années 1980, un important tournant disciplinaire. Celui-ci affirme la volonté d'une rupture avec les paradigmes quantitativistes

ainsi que les déterminismes réducteurs qui négligent la complexité de l'objet historique. Sensible à l'importance d'un arrimage renouvelé de l'histoire générale et des disciplines herméneutiques, la démarche de l'histoire culturelle se veut avant tout pluraliste, tant dans la manière d'appréhender la réalité historique que dans le choix des objets et des moyens déployés pour ce faire (Poirrier, 2004, p. 389). Cette démarche, qui ne se laisse pas aisément réduire à un ensemble de prémisses ou encore à une définition programmatique ou normative « forte », aura toutefois un impact important sur le développement d'une interdisciplinarité nouvelle en ce qui a trait au traitement du passé et, de manière plus générale, à une prise en compte de l'historicité constitutive des faits appréhendés par les sciences sociales.

1.2 Pierre Nora, ou l'histoire de la mémoire

Parmi l'étendue des problématiques que couvre le champ de l'histoire culturelle, les interrogations sur la mémoire et le patrimoine occupent dès l'origine un terrain d'importance, et dont l'ampleur est à ce jour croissante. À ce titre, la figure emblématique de Pierre Nora marque un important jalon de l'histoire culturelle. Son maître ouvrage, *Les lieux de mémoire*, est publié entre 1984 et 1992 ; il représente aujourd'hui un pavé sans précédent ayant contribué à la relance d'un large débat sur les notions d'histoire et de mémoire et dont la postérité, au-delà du champ historique à strictement parler, connaît toujours une résonance au sein de plusieurs disciplines. L'ouvrage, un impressionnant triptyque (« La République » ; « La Nation » ; « Les Francs »), rassemble les contributions de plus d'une centaine d'auteurs dans l'ambition – ni plus ni moins – d'écrire une « autre » histoire de la France républicaine. Nora, dont les commentaires indicatifs, les interventions et les exposés jalonnent l'entièreté du collectif, propose ainsi un inventaire des « lieux » (compris dans un sens très large, et considérant donc des objets tant matériels qu'immatériel) qui cristallisent et sédimentent la mémoire française. L'auteur cherche à appréhender la « France » au-delà de sa stricte réalité géopolitique, pour la considérer plutôt sous l'angle d'une entité en soi, proprement symbolique, qu'il serait en conséquence possible de déconstruire à partir des multiples points d'ancrage d'un imaginaire collectif où la France est chaque fois saisie et réitérée : la France affirmée, glorifiée, commémorée, représentée, enseignée, etc.

Essentiellement heuristique, la notion de « lieux » conjoint ainsi « [...] toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté » (Nora, 1984, dans Poirrier, 2004, p. 202). La démarche opère ainsi un audacieux renversement : longtemps considérée comme « matrice normative » que la pratique de l'histoire visait à rectifier ou à objectiver, la mémoire s'élève désormais, avec Nora, au rang d'*objet* légitime de l'histoire. En ce sens, *Les lieux de mémoire* concrétisent la possibilité d'une histoire de la France par ses mémoires et, plus avant, la possibilité même d'une histoire de la mémoire et de ses manifestations spécifiques en tant qu'objet privilégié d'une histoire proprement contemporaine. L'œuvre de Nora ouvre ainsi la voie – cela dit, parmi un nombre important d'auteurs dont les travaux furent peut-être moins remarqués – à une histoire des systèmes symboliques qui est désormais plus sensible aux dimensions idéologiques, ethnologiques ou anthropologiques des réalités décrites. Mais surtout, elle contribuera à populariser un champ thématique centré sur les enjeux politiques de la construction mémorielle ainsi que, plus largement, sur les liens existant entre la représentation du passé (ou les modalités d'un certain rapport collectif, institutionnel, social ou culturel au passé) et les modalités transformatives des sociétés contemporaines.

1.3 Le « moment-mémoire »

La démarche de Pierre Nora ne cherchait pas, cela dit, à assimiler la production de mémoires et l'écriture de l'histoire. L'auteur adopte avant tout une posture critique, constatant une rupture sociale et culturelle inédite qui tend à conjurer l'adjonction séculaire de l'histoire et de la mémoire. Depuis l'après-guerre, l'effritement des repères et des cadres de l'État-nation ainsi que les crises identitaires et politiques qui lui font suite correspondent à la montée en nombre et en force de mémoires particulières et particularistes (mémoires identitaires et ethniques, post-coloniales ou féministes ; mémoire des opprimés et des exclus, mémoires traumatiques des génocides ou de la *Shoah*, etc.). Celles-ci multiplient les recours à la commémoration et appellent à un « devoir de mémoire » dont l'impératif, réclamé de toutes parts, politiquement indéclinable, n'est pas sans entraîner une certaine « tyrannie

mémorielle » (Nora, 1984). Cette prolifération de mémoires plurielles confrontera, ne serait-ce que sur le plan empirique, les matériaux classiques de la discipline historique. Mais aussi, l'irruption de ces mémoires « autres » ou revendiquées comme telles tendent à déstabiliser la posture socio-institutionnelle d'une « Histoire » « une », fédératrice et légitimante, dont l'établissement reposerait sur l'unique autorité scientifique et crédible de la pratique historienne. L'histoire elle-même semble ne plus pouvoir échapper à son temps, et se voit désormais partie prenante, sinon soumise à cette injonction de mémoire dont l'exigence traverse de manière croissante différentes sphères de l'espace public. Le métier d'historien confronte désormais une véritable demande sociale relevant d'une « [...] gestion politique et mémorielle du temps présent » (Poirrier, 2004, p. 208), laquelle, en retour, questionne tout à la fois les conditions de production et le rôle social de l'historien. Dans le contexte d'émergence d'un ensemble de nouvelles pratiques relatives à la conservation, à l'acte commémoratif et à la multiplication des « mises en patrimoine », la communauté historique amorce une certaine prise de conscience. À la suite des *Lieux*, une littérature de plus en plus vaste s'intéressera aux processus d'objectivation du passé ainsi qu'aux usages sociopolitiques qu'ils desservent, appelant directement ou indirectement à un certain devoir de vigilance de la part des expertises savantes et historiennes qui y sont mises à partie. Aussi, des années 1980 à ce jour, fait irruption un ensemble de travaux critiques s'interrogeant sur le régime d'historicité et le « présentisme » contemporains (Hartog et Lenclud, 1993 ; Hartog, 2003), sur les tentations et les abus de la mémoire (Todorov, 1995 ; 2000 ; 2004), sur les usages politiques du passé (Hartog et Revel, 2001), sur la machinerie institutionnelle patrimoniale ainsi que sur la gestion industrielle et spectaculaire des lieux de mémoire (Jeudy, 2008), ou encore sur les amnésies et les dénégations collectives, etc.

À cet égard, certains souligneront le destin paradoxal, voire l'étrange effet de retour que connaîtront les *Lieux de mémoire*. Ceux-ci auront en effet une postérité équivoque : alors qu'ils cherchaient précisément à questionner de manière originale, voire à contester l'orthodoxie et le conformisme d'un certain héritage culturel de la France, les résonances de l'ouvrage semblent néanmoins avoir contribué à reproduire les hauts lieux de l'imaginaire national français, alimentant ainsi une spirale commémorative qu'il s'agissait pourtant de dénoncer en ses fondements. Comme le souligne à juste titre Thomas Lepeltier :

[...] cet ouvrage était porteur d'une ambiguïté fondamentale. À travers l'analyse d'une mémoire nécessairement sélective, il avait en effet tendance à perpétuer l'image de la France sur laquelle il prétendait porter un regard critique. Autrement dit, en voulant déconstruire certaines représentations édifiantes de l'histoire nationale, il semblait finir paradoxalement par constituer un monument à la gloire de l'identité française (Lepeltier, 2003, p. 2).

D'autres, davantage préoccupés par les impératifs pragmatiques ou méthodologiques de la recherche, questionneront la valeur de l'approche proposée par Nora lorsqu'il s'agit d'en évaluer la portée ou d'en transposer la démarche à l'intérieur d'autres cadres nationaux, voire dans certains contextes s'affirmant de plus en plus comme post ou trans-nationaux. Néanmoins, les *Lieux* demeurent aujourd'hui un repère qui continue d'inspirer plusieurs programmes de recherche, dans la lignée contemporaines des travaux de l'histoire culturelle.

1.4 Le moment historiographique et les « retours » de l'histoire

Mais l'intérêt de l'œuvre s'affirmera également bien au-delà de l'unique mémoire des *Lieux*. C'est qu'à la conjoncture dans laquelle l'ouvrage prend place, que Nora désigne comme le « moment-mémoire » (Nora, 1984), correspond également une conjoncture intellectuelle particulière, celle dite du « moment historiographique » français. Nous l'avons dit, les traits d'époque, qu'on associera à l'« ère de la commémoration » (Nora, 1984), éveilleront une préoccupation nouvelle de la discipline pour les enjeux proprement politiques de la mémoire. Mais aussi, et plus fondamentalement, ceux-ci provoqueront un renouveau critique qui incitera la pratique historique à effectuer un certain retour réflexif sur elle-même. Sur les plans théoriques et méthodologiques, *Les lieux de mémoire*, parmi d'autres « œuvres phares » de l'histoire culturelle, consomment en quelque sorte une rupture amorcée par les écoles historiques française à l'égard d'un horizon disciplinaire encore largement influencé par l'autorité académique des *Annales*. Fort d'un contexte intellectuel propice à la remise en question des paradigmes dominants, s'amorce un mouvement qui effectuera un certain nombre de « retours » de l'histoire et sur l'histoire, invitant à un regard renouvelé sur la pratique elle-même. Réhabilitant un certain nombre de questions qui, bien qu'elles aient été traditionnellement visitées par la discipline, furent longtemps marginalisées par la pratique des historiens de métier, on assiste à la réactualisation de larges débats portant sur les

modalités de l'écriture historique, sur le statut de l'événement, sur le récit et la narrativité, sur l'histoire de l'histoire ainsi que sur les apories et les développements de l'histoire en tant qu'activité spécifique de culture et de connaissance. Auparavant perçues par les historiens comme une résurgence, voire une ingérence quelque peu intrusive de la philosophie à l'intérieur du champ historique (avec qui les écoles françaises entretiennent jusque là de vénérables réticences), ces questions marquent un intérêt renouvelé pour une épistémologie que l'on conçoit désormais plus aisément comme articulée à la pratique concrète de l'histoire, ainsi qu'aux croisements qu'elle suppose avec un ensemble varié de disciplines.

Ces questions ne seront pas, en effet, laissées entières aux seuls territoires de l'historien. L'ambition programmatique même de l'histoire culturelle relevait déjà d'un certain contexte de contamination relatif aux développements d'une sociologie de la culture nouvellement influencée par l'incontournable (en France du moins) Pierre Bourdieu, mais aussi et peut-être surtout par la redécouverte des travaux de Maurice Halbwachs ainsi que par la popularisation de certaines des thèses de Michel de Certeau. À partir des années 1950, le champ sociologique français, jusque là largement cantonné à des enquêtes quantitatives ou prospectives le plus souvent directement commandées par l'État, effectue un virage critique favorisant de manière générale le déploiement de travaux sur l'histoire et la culture. On assiste alors à un vaste mouvement de convergence qui aura une grande importance pour le développement d'ensemble des sciences sociales et de la culture, en regard de laquelle les questions de la mémoire et de l'histoire joueront un rôle déterminant.

1.5 Débats et convergences épistémiques

Avec celle de Michel de Certeau, l'œuvre philosophique de Paul Ricoeur sera sans doute la pierre angulaire de cette nouvelle convergence autour des questions de la mémoire et de l'histoire. À la suite de la parution de sa trilogie *Temps et Récit*, Ricoeur se livrera à l'exercice d'une synthèse magistrale, celle de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), qui connaîtra une réception considérable tant au sein des milieux académiques que du grand public. L'ouvrage, d'une densité théorique remarquable, comporte également une certaine

charge éthique : le devoir de rigueur de l'intellectuel y demeure attaché à un devoir de justesse, voire de justice redevable de la mémoire en tant précisément qu'« exercée » (Ricoeur, 2000). Point culminant mais aussi rétrospectif de l'ensemble de l'œuvre et de la pensée de l'auteur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* viendra en quelque sorte concrétiser une confrontation nouvelle des postures historienne et philosophiques en ce qui a trait à l'historicité de manière générale, ainsi qu'à ses implications à la fois épistémologiques et pratiques pour la discipline historique comme pour l'ensemble des sciences sociales.

L'ouvrage pose « [...] non seulement l'histoire comme récit producteur de vérité, mais l'histoire comme mémoire, l'histoire comme opération de connaissance, l'histoire, enfin, comme condition même de l'être humain » (Müller, 2005, p. 9). L'exposé patient et minutieux de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* s'échelonne ainsi en trois temps. Sillonnant d'abord l'horizon d'une phénoménologie de la mémoire, l'auteur reprend l'énigme qui fondait, dans une autre perspective toutefois, le parcours de *Temps et Récit* : celle d'un passé antérieur se devant néanmoins d'être nécessairement pensé et attribué au présent. Aussi Ricoeur annonce-t-il d'emblée : « la phénoménologie de la mémoire ici proposée se structure autour de deux questions : *de quoi y a-t-il mémoire ? de qui est la mémoire ?* » (Ricoeur, 2000, p. 3). L'auteur discute longuement des phénomènes mnémoniques, adoptant une posture que l'on pourrait qualifier d'« intermédiaire » entre deux pôles structurants des thèses traditionnelles sur la mémoire : d'une part, celui davantage solipsiste d'une mémoire avant tout attribuable à l'acte de rappel ou de remémoration (pratique ou cognitive) d'un sujet ; d'autre part, celui d'une posture plus sociologisante conférant d'emblée à la mémoire le statut d'une réalité collective. Observant que « la menace permanente de confusion entre remémoration et imagination [...] affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véridative de la mémoire » (Ricoeur, 2000, p.7), l'auteur remet enfin en perspective les vertus et les dangers simultanés d'une histoire devant composer avec les usages tantôt avertis, tantôt excessifs de la mémoire.

Un second volet, plus étroitement consacré à l'épistémologie des sciences historiques, rouvre la vaste question de l'écriture de l'histoire. Ricoeur y effectue encore une fois une mise au point nuancée de postures intellectuelles à ce chapitre trop souvent abusives ou radicalement

contrastées. Il récuse d'une part un certain scientisme historique qui, s'employant à la recherche de causalités explicatives de type positivistes, tend ainsi à disjoindre la mémoire de l'histoire en vertu d'impératifs régissant trop étroitement les critères d'une « vérité » historique. Mais il y récuse également la tentation d'une poétique ou d'une rhétorique radicalement narrativiste (souvent incarnée par les thèses d'Hayden White, parmi d'autres) qui, à l'opposé, annulerait la possibilité même d'une objectivation critique de l'histoire en lui adjoignant sans distinctions le travail de la mémoire. Ricoeur s'emploie ainsi à un examen critique de l'« opération historiographique » (expression qu'il emprunte à Michel de Certeau (Müller, 2005 ; Bédarida, 2001)), c'est-à-dire des actes interprétatifs reliés au traitement des traces du passé et des témoignages documentaires, compris dans leurs différentes modalités à la fois compréhensives et explicatives. À cet égard, la démarche de Ricoeur accordera une attention particulière aux développements de l'histoire culturelle et à l'articulation d'une histoire « des représentations » telle qu'elle fut formulée à partir du projet des mentalités. Commentant au passage les œuvres plus sociologiques d'Élias, de Halbwachs ou de Certeau, Ricoeur s'emploie ainsi à démontrer comment la notion de représentation relève non seulement d'un « programme historiographique », mais aussi et surtout d'une modalité même du couple explication / compréhension (Müller, 2005, p. 28).

Enfin, dans un troisième et dernier temps, Ricoeur achève une réflexion de nature plus ontologique portant sur l'historicité et la condition historique (en tant que condition même de possibilité d'une représentation du passé), ainsi que sur le travail nécessaire de l'oubli et du pardon (en tant que condition de possibilité d'une interprétation toujours ouverte ou réouverte de l'histoire, via ses appropriations à la fois prospectives et rétrospectives).

La mémoire, l'histoire, l'oubli sera donc compris et commenté par la critique suivant un point de vue alternativement phénoménologique, épistémologique ou ontologique. Le fil d'Ariane de la réflexion proposée par Ricoeur demeure toutefois celui d'une philosophie herméneutique s'attardant aux multiples valences de la « représentation » du passé, qu'il s'agisse de disposer à bien de ses inscriptions, ou encore d'en dégager l'horizon intentionnel, toujours omniprésent chez Ricoeur, d'une philosophie éthique ou pragmatique de l'action (Müller, 2005 ; Escudier, 2002). Mais plus fondamentalement, et peut-être plus

essentiellement pour notre propos, la contribution centrale de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* réside ici dans l'ambition d'articuler la *tension constitutive de l'histoire et de la mémoire*. À cet égard, le dialogue qu'engage Ricoeur avec la pratique historienne suggère une intéressante mise en perspective du « moment-mémoire » dont parlait Nora, et de ses incidences sur le « moment historiographique » dont les développements du champ contemporain de l'histoire témoignent. Comme le souligne à juste titre Bertrand Müller, « l'affirmation de la mémoire sous toutes ses formes a eu pour les historiens des conséquences considérables. C'est à beaucoup d'égards le concept même d'histoire tel qu'il s'était formé depuis le XIX^e siècle qui a éclaté » (Müller, 2005, p. 10). En particulier, les pratiques du patrimoine, en tant même que pratique de mémoire, en appellent aujourd'hui sans précédent de l'histoire. Aussi l'historien, à la fois « expert » et néanmoins situé en tant que citoyen, confronte-t-il désormais la convergence et la concurrence d'autres formes – polysémiques, disputées, mais aussi légitimes – de constructions narratives de la mémoire. Or « ces pratiques du passé sont aussi des écritures qui sont aujourd'hui largement contaminées par le discours savant porté par des institutions et des groupes spécifiques, et à cet égard mériteraient non seulement un traitement phénoménologique, mais aussi "épistémologique" » (Müller, 2005, p. 34).

Le prolongement des enjeux ainsi soulevés par Ricoeur et les résonances que connaît son œuvre au sein de la communauté historienne sont admirablement illustrés par la parution d'un dossier intitulé « Mémoires du XX^e siècle : autour de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricoeur », édité en 2002 par la revue *Le Débat*. Piloté par Pierre Nora lui-même, le dossier rassemble autour d'un commentaire de l'œuvre les interventions critiques d'auteurs figurant parmi les plus notoires du champ historiographique français, et pour lesquels Paul Ricoeur adresse à chacun une réponse. Alexandre Escudier, s'intéressant particulièrement aux incidences méthodologiques que l'on peut tirer de l'épistémologie de Ricoeur, y propose une critique de la notion centrale de représentation en tant qu'élément régulateur de la thèse de l'auteur. Krzysztof Pomian y questionne les prémisses de la démarche historienne en contrastant d'une part l'autonomie supposée de la connaissance historique et, d'autre part, la mémoire comprise comme phénomène cognitif opératoire et donc préalable à l'opération historique. La connaissance de l'histoire s'établit toujours, selon Pomian, selon un degré

variable de tension entre ces deux pôles, soit selon différents modes d'intelligibilité dont les configurations, par définition multiples, impliquent une proximité variable entre histoire et mémoire. Ce rapport de proximité / distance entre histoire et mémoire varie, selon Pomian, en fonction de l'objet évoqué, de la distance spatio-temporelle nous séparant de celui-ci ou encore de la posture intellectuelle et littéraire de l'historien. Ainsi, la mémoire ne peut se réduire ni à une province objective, ni à la condition de possibilité d'une histoire : les deux co-existeraient plutôt en vertu d'un rapport de contamination mutuelle, mais aussi d'indépendance relative (Pomian, 2002, p. 32-40). Pierre Nora, quant à lui, revient sur l'interprétation que donne Ricoeur des *Lieux de mémoire* ainsi que sur les incidences d'une économie contemporaine de la mémoire sur les pratiques de l'histoire. Face à l'hypertrophie mémorielle et à la disqualification des anciennes téléologies, les *Lieux* prenaient acte d'un vaste mouvement de décolonisation mettant en scène une pluralité de revendications mémorielles qui jouent désormais un rôle structurant dans la formation et la reconnaissance des identités. Nora insiste à cet égard sur la nécessité d'une posture renouvelée de l'historien, qui se doit aujourd'hui de pratiquer « [...] une "histoire au second degré", c'est[-à-dire de] contribuer à ce que la critique historique se transforme en histoire devenue toute entière critique d'elle-même [...] » (Nora, 2002, p. 30).

On constate que, de manière générale, les commentaires adressés à Ricoeur à l'intérieur de ce numéro s'intéressent tout particulièrement à la manière dont le « régime d'historicité » contemporain (Hartog et Lenclud, 1993) impose une reconfiguration du « régime de vérité » qui régit les pratiques contemporaines de l'histoire. On retrouve à cet égard, en introduction du dossier, une série de questions qui condensent bien la teneur de la réflexion :

En quoi la prise en compte de la mémoire modifie-t-elle le traitement de l'objet historique ?
 Quelles sont les démarches appropriées pour ce saisir de cette vie du passé dans le présent sans se contenter d'écrire sous sa dictée ? Quel défi, au juste, la dimension mémorielle représente-t-elle pour l'enquête critique (Le Débat, 2002, p. 3) ?

Aussi retiendra-t-on tout particulièrement l'intervention de Roger Chartier qui, toujours dans le cadre du même numéro, plaide pour une articulation entre savoirs historiques et mémoires collectives qui serait à même de négocier « régimes de croyance » et « régimes de vérité ». À la suite d'un examen attentif des notions clefs de l'œuvre de Ricoeur, celui-ci s'interroge plus

précisément sur les critères qui nous permettent aujourd'hui de valider les représentations historiennes du passé. Doit-on postuler une pluralité des régimes de preuve de l'histoire ? Ou doit-on plutôt s'en remettre à une cohérence objective émanant d'une épistémologie (et d'une méthodologie, voire d'une déontologie) dont la portée serait davantage générale ? (Chartier, 2002, p. 9). Chartier épingle en effet avec une grande acuité, en ouverture de son essai, les enjeux qui retiendront l'attention de la critique historique à l'égard de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* :

Les interrogations qui hantent aujourd'hui les historiens sont au cœur de l'ouvrage. Quel rôle doit être le leur par rapport à celui d'autres acteurs du monde social – par exemple les juges ? Comment distinguer entre la connaissance sûre et contrôlée qu'ils prétendent construire et d'autres formes de la relation au passé : le souvenir, la commémoration, la fiction ? Comment comprendre leur travail dans ses différences manifestes, mais aussi ses dépendances vis-à-vis de la mémoire, celle de l'individu comme celle de la communauté ? [...] La question que suggère un tel parcours est double. D'une part, comment délimiter le « nous » auquel sont assignées les opérations mémorielles décrites comme des constantes anthropologiques ? [...] D'autre part, comment penser la comptabilité entre l'universalité postulée des opérations de mémoire et les descriptions proposées par les sciences sociales (Chartier, 2002. p. 4-5) ?

Deux questions centrales sont donc ici soulevées, qui nous semblent particulièrement structurantes quant aux débats qui se tiennent à ce jour sur les notions d'histoire et de mémoire. De qui, de quoi témoigne le surgissement multiple de ces mémoires contemporaines ? Et quel est le statut des sciences sociales qui doivent ainsi traiter du « nous » (en l'occurrence, de ce *qui* et de ce *quoi*) de ces mémoires collectives ? Ces questions qui, nous l'avons montré, ont été portées par les développements de l'histoire culturelle et en quelque sorte « condensées » par l'œuvre de Ricoeur et la réception qu'elle connaît, débordent aujourd'hui largement le cadre de la discipline historique. Les modalités de la construction du temps historique et les critères d'intelligibilité qui s'en saisissent se trouvent en effet au centre d'un renouveau plus général de l'épistémologie et de la réflexion critique. À l'issue de ce qu'on a appelé la « crise » des sciences sociales occidentales, une certaine « convergence post-positiviste » ou « post-rationaliste » (Jacob, 2007, p. 9) fait aujourd'hui se rencontrer différentes disciplines des sciences sociales, autour notamment des rapports respectifs et conjoints qu'elles entretiennent avec la temporalité et la conscience historique. Aussi cette nouvelle convergence rend-elle pertinente, à la lumière de la littérature que nous avons ici survolée, l'approfondissement d'une réflexion sur les processus récents de mise en patrimoine en tant même qu'ils impliquent directement cette tension,

discutée par Ricoeur et la critique historique, entre la constitution des savoirs historiques et les différentes requêtes de mémoire qui peuplent de manière croissante l'espace public contemporain.

1.6 Les études patrimoniales, de laboratoires en chantiers

Le détour que nous venons d'effectuer par l'historiographie française et l'œuvre de Paul Ricoeur nous permet, en plus de fournir des pistes intéressantes pour la problématisation de notre enquête, de jeter un regard critique sur les récents développements et l'autonomisation progressive d'un champ académique dédié aux études patrimoniales. Le plus souvent issus de ramifications disciplinaires multiples (arts visuels et médiatiques, communications, architecture, design, éducation, études littéraires, études urbaines, études touristiques, géographie, histoire, histoire de l'art, etc.), plusieurs universités accueillent en effet aujourd'hui une diversité de programmes et de chaires de recherche consacrés à cette question. Les enquêtes qui s'y produisent sont extrêmement vastes, et portent notamment sur « [...] le patrimoine artistique (arts visuels, musique et arts de la scène), le patrimoine architectural et la culture matérielle (vernaculaire, religieux, industriel, urbain, moderne, etc.), le patrimoine archivistique et documentaire (archives, documents manuscrits et cartographiques, publications, enregistrements, dessins, estampes, etc. ; Institut du Patrimoine de l'UQAM, (si)). La notion même de patrimoine, qui fut d'abord popularisée dans les années 1970 en tant qu'héritage consacré des beaux-arts et des « monuments historiques », connaît une évolution fulgurante, si bien que le sens et la portée du concept doivent être considérés, encore aujourd'hui, comme en constante « formation » (Leniaud, 2009). L'émergence de la notion de patrimoine est souvent associée, en amont d'une certaine prise de conscience effectuée en France face à la perte soudaine des vestiges de l'Ancien Régime, à la consécration du terme par les autorités étatiques qui en encadreront désormais l'attribution. Toutefois, la notion connaît bientôt une extension et une internationalisation sans précédent qui conduira les « savoirs du patrimoine » à considérer davantage les racines ethnologiques ou anthropologiques de celui-ci, à travers notamment l'identification de pratiques culturelles analogues dites « pré-modernes » ou avant le terme (Leniaud, 2009 ; Poulot, 1998, 2006 ;

Choay, 1992 ; Chastel, 1994). À cet égard, les définitions canoniques ou plus étroites du terme font aujourd'hui concurrence à un ensemble de vocations plus englobantes qui élargissent les objets du patrimoine à des entités tantôt plus universelles, tantôt plus locales : on parle désormais de patrimoine culturel, de patrimoine vivant, de patrimoine environnemental, de patrimoine linguistique, etc. Cette ouverture « anthropologisante » de la notion, relativement récente, conduira les études patrimoniales à considérer plus avant les tensions existant entre les acceptions locales, nationales et transnationales du patrimoine, dans le contexte désormais incontournable d'une globalisation relative du tourisme et de l'économie.

Bien que sa définition, sa reconnaissance et son institutionnalisation ne soient pas à ce jour uniformes, le champ des études patrimoniales regroupe ainsi une gamme large et interdisciplinaire d'activités scientifiques. Celles-ci, généralement organisées en domaines d'expertises, privilégient surtout la mise en œuvre de « recherches-action » orientées sur la prise de décision en matière de patrimoine. Aussi ces recherches prennent-elles le plus souvent la forme d'évaluations rétrospectives ou prospectives oeuvrant à l'identification ou à la caractérisation du patrimoine, ainsi qu'à l'établissement de critères relatifs aux pratiques ainsi qu'aux techniques de conservation et de mises en valeur qui s'y rapportent. Au Québec, les recherches demeurent à cet égard relativement morcelées, se limitant souvent à la constitution d'inventaires descriptifs ou prescriptifs (Martin, 2002; Burgess, 2002). Les études portant spécifiquement sur la question du patrimoine industriel y sont particulièrement rares, l'intérêt scientifique pour cette problématique n'ayant au Québec guère plus de 20 ans (Martin, 2002). Essentiellement appliquées, on remarque en outre qu'une large part de ces recherches semble se positionner plus ou moins explicitement en réponse à une certaine demande sociale, voire à cette « injonction de mémoire » dont parlaient Paul Ricoeur ou Pierre Nora (Dosse, 2007 ; Davallon, 2002 ; Poirrier, 2004). Cet impératif normatif, rarement questionné, participe du caractère souvent instrumental de ce type de recherches. Celles-ci sont d'ailleurs fréquemment réalisées sous l'égide de commandes publiques ou de groupes d'intérêts particuliers, et ce au niveau local (villes, régions, groupes de défense ou groupes communautaires spécifiques), national (ministères et autorités gouvernementales) aussi bien qu'international (patrimoine mondial, recommandations et répertoires de l'UNESCO, etc.).

Le champ des études patrimoniales se structure ainsi majoritairement autour de « recherches-développement » à vocation publique (un constat qui, soit dit en passant, ne cherche pas à diminuer ni même à juger de la valeur ou de la pertinence de celles-ci), participant souvent activement de la mise en forme des discours ainsi que des choix institutionnels et politiques qui orientent concrètement la reconnaissance et l'action patrimoniales. Conséquemment, le champ s'organise généralement autour de typologies thématiques (patrimoine monumental, architectural ou urbain ; patrimoine religieux ; patrimoine moderne ; patrimoine industriel ; patrimoine ethnique, patrimoine vivant, etc.) qui relèvent directement des pratiques de valorisation et de gestion du patrimoine.

On constate donc l'existence d'une certaine « [...] consécration positiviste d'objets épars dont a déjà été victime le corpus patrimonial » (Noppen et Morisset, 2005 (si)). Néanmoins, on ne saurait réduire l'actualité de la discipline à une série de domaines taxinomiques ou d'études strictement descriptives. Sur un plan davantage théorique on s'intéresse également, de manière prioritaire, aux questions du rapport entre identités collectives et patrimoine. La littérature issue du champ patrimonial contemporain accorde en effet une grande importance aux fonctions et aux récits identitaires sous-jacents à la diversité des pratiques du patrimoine, ainsi que, de manière plus générale, aux développements institutionnels des politiques publiques ou nationales entourant la gestion collective des biens culturels. Attentives à l'attribution scientifique et normative de « contenus » patrimoniaux, les perspectives de recherche s'élargissent aujourd'hui progressivement, cédant à une compréhension plus proprement herméneutique ou discursive des objets du patrimoine. Sur un plan plus sociologique, on porte également davantage attention aux processus de « patrimonialisation » ainsi qu'aux « représentations » et aux « interprétations » dont ils sont l'enjeu. Toutefois, l'analyse de ces « représentations », en tant qu'elles investissent de sens les processus de mise en patrimoine, demeure souvent pauvre parce que mal différenciée, hésitant par exemple à considérer (alternativement ou simultanément) le patrimoine comme discours, comme imagination, comme représentation, comme mémoire, comme identité, comme culture, comme enjeu politique, etc.

De plus, la littérature patrimoniale et les nombreuses études de cas qui la constituent tendent dans une certaine mesure à reproduire un schéma analytique réducteur opposant de manière récurrente l'« instrumentalisation » ou les « volontés étatiques » du patrimoine aux « combats » menés par différents mouvements dits « populaires » (Drouin, 2007). Ces mouvements populaires sont souvent portés par différents regroupements communautaires et culturels, certes. Mais ils amalgament également de nombreux lobbys et groupes d'affinités militants qui, dans les faits, sont pour une large part constitués d'experts, de professeurs, d'historiens ou de scientifiques souvent issus (mais pas toujours) du champ patrimonial lui-même. Qui plus est, ces acteurs sont souvent ceux-là mêmes dont les études et les expertises avisent les autorités publiques, en marge ou non des théories qu'ils produisent à l'intérieur de cercles proprement académiques. Ce faisant, la littérature patrimoniale nous semble présenter une certaine ambiguïté, au sens où les pratiques qui configurent ces savoirs présentent dans certains cas un caractère relativement autoréférentiel. Les objets patrimoniaux et les acteurs qui s'en saisissent recourent en effet dans plusieurs cas les artisans d'une recherche savante qui prétend – dans le meilleur des cas « objectivement » – s'en saisir. Qui sont donc, au juste, les « fabricants » de ces patrimoines passés et à venir ?

C'est qu'en effet, les littératures du patrimoine semblent étrangement négliger le rôle des savoirs (des études patrimoniales elles-mêmes, mais aussi des sciences humaines en général, et des savoirs historiques en particulier) dans l'articulation et la mise en forme des mémoires collectives portées par le patrimoine, et inversement. Or, nous l'avons soulevé, la construction et la légitimité même des objets patrimoniaux que l'on cherche à faire reconnaître et à protéger dépendent souvent en première instance d'expertises scientifiques, ainsi que d'une histoire – sinon plusieurs – à travers laquelle s'insérer. À l'inverse, comme nous le rappellent les quelques « leçons » de l'histoire culturelle évoquées plus haut, il nous est permis de penser que les savoirs historiques actuels ne sont pas élaborés et produits tout à fait en marge de cette « trame patrimoniale » qui fonde aujourd'hui une part importante de notre rapport collectif, institutionnel et culturel au passé. À cet égard, l'historienne Johanne Burgess, dans un article relativement récent faisant état des tendances et des enjeux de l'historiographie québécoise contemporaine, rapportait que « trois objets nouveaux témoignent tout particulièrement du poids des influences contemporaines sur

l'historiographie : les études sur l'État, celles sur la santé et celles sur les lieux de mémoire » (Burgess, 2002, p.40).

L'allusion, de toute évidence, n'est pas fortuite. Celle-ci nous invite en l'occurrence à rapporter au champ des études patrimoniales quelques-unes des questions qui, à l'issue du grand débat « histoire / mémoire » que nous avons évoqué précédemment, travaillent toujours les champs historiographiques et sociologiques contemporains. De qui, de quoi y a-t-il mémoire ? Quels savoirs, sous l'œil critique et bienveillant de l'histoire, délivrent et observent ces mémoires, et comment ? Nous avançons.

1.7 Vers une compréhension renouvelée des villes post-industrielles

La même auteure rappelle en outre, constat qui nous intéressera également, que « les relations entre l'industrialisation et l'urbanisation constituent un thème majeur de l'histoire sociale à travers le monde occidental depuis les années 1960 et [que], très tôt, l'histoire urbaine s'est affirmée comme un important champ de recherche au Québec[, lequel] connaît toujours un essor important aujourd'hui » (Burgess, 2002, p. 38.). C'est en partie pourquoi il nous semble également particulièrement pertinent de replacer notre projet dans le cadre plus général des transformations de la ville post-industrielle, tel que nous le verrons à l'instant.

À l'évidence, nous ne pourrions prendre de front, dans les limites que nous impose la réalisation de ce mémoire, l'ensemble des questions soulevées par le cadre problématique que nous venons d'esquisser. Celui-ci pourrait en effet donner lieu à un très vaste programme portant sur la question des pratiques et des savoirs du patrimoine, sur leur articulation aux conditions de possibilité des écritures de l'histoire, ainsi que sur les rôles actuels de l'histoire et de la mémoire en tant que témoins conjoints et respectifs d'une « historicité » proprement contemporaine. La mise en contexte théorique que nous venons d'effectuer nous permet toutefois de justifier certains des choix objectifs et méthodologiques qui orientent notre

démarche, de manière à mieux la circonscrire tout en laissant ouverte la possibilité d'en renouveler et d'en approfondir ultérieurement les termes.

Parmi, donc, l'étendue des problématiques plus étroitement reliées à la question patrimoniale, nous avons choisi de nous arrêter sur la question spécifique du patrimoine industriel. Cette question particulière nous permet en effet de ramener nos préoccupations pour les manifestations d'histoire et de mémoire dans le cadre d'une analyse plus proprement sociologique, qui est ici le nôtre. Témoignage d'un passé récent dont on ne sait pas encore – à plusieurs égards – comment disposer, le patrimoine industriel mobilise aujourd'hui une polysémie remarquable de représentations et de discours qui sont directement reliés à une lecture « post-industrielle » des villes contemporaines. Le déclin des structures sociales et des infrastructures matérielles typiques du fordisme marque en effet le paysage urbain de traces et de lieux aujourd'hui devenus déliquescents, et qui attestent des bouleversements majeurs qu'ont connu les villes contemporaines quant aux structures économiques et à l'organisation du travail jadis dominantes. Ces transformations socioéconomiques (qui affectent aujourd'hui non seulement le paysage des villes, mais aussi plus largement celui de l'ensemble de la planète) sont inséparables de changements culturels qui redéfinissent également le développement urbain, les styles de vie individuels et collectifs, ainsi que la nature même des espaces publics qui les rendent possibles. En ce sens, la mise en histoire ou en mémoire de ce passé industriel récent est bien celle d'une société relativement « nouvelle », qui se positionne et se comprend donc à la fois en rupture et en continuité par rapport aux structures et aux modes de socialisation qui caractérisaient la ville industrielle. La question du patrimoine industriel nous fournit donc une entrée privilégiée afin de questionner plus avant la manière dont, précisément, la ville actuelle se définit aujourd'hui en tant que « post-industrielle ».

Il existe en effet une sociologie qui, à partir de l'après-guerre, s'efforcera de caractériser les transformations relatives à cette nouvelle ère « post-industrielle ». La notion est souvent étroitement liée à celle de « post-modernisme », cette dernière étant généralement associée à un ensemble de manifestations culturelles, tandis que la première demeure plus largement attachée à un ensemble de visions programmatiques ou critiques relatives au devenir des sociétés occidentales contemporaines. Le sens de l'une et de l'autre de ces deux expressions

demeure toutefois relativement perméable. L'idée d'une société post-industrielle, mise de l'avant à partir des années 1950 par un certain nombre d'auteurs dont les thèses furent pour la plupart largement publicisées (Bell, 1973 ; Kahn & Wiener, 1968 ; Riesman, 1964 ; Touraine, 1969 ; Toffler, 1971 ; Aron, 1962, 1964 ; Castells, 1998 ; Giddens, 1990, etc.), met davantage l'accent sur une reconfiguration des activités économiques qui caractériseraient la fin (relative) de l'ère industrielle. On y insiste notamment sur le développement des secteurs tertiaires du travail et de la consommation, sur les nombreuses révolutions technologiques récentes ou en cours (pétrole, atome, télécommunications), sur la montée en importance d'une classe moyenne (et bientôt d'une élite intellectuelle ou « professionnelle ») salariée, sur l'avènement d'une société d'abondance ou « des loisirs », ainsi que, de manière plus générale, sur la mondialisation croissante des marchés. Ces descriptions relatives aux transformations des sociétés contemporaines sont très larges, et suivent généralement deux grandes tendances. L'une caractérise la société post-industrielle par le développement d'une économie technologique basée sur les réseaux de télécommunication ainsi que sur l'accélération des échanges d'information (Brzezinski, 1970 ; Toffler, 1971 ; McLuhan, 1989, 1972). L'autre met davantage l'accent sur la montée en force d'une « économie du savoir » où de nouveaux capitaux « immatériels », essentiellement redevables d'une plus-value inédite des connaissances, de l'innovation et de la créativité, se trouvent désormais au centre des échanges et de la croissance économiques (Bell, 1997). Certains, de manière plus nuancée, insisteront plutôt sur la transformation de la nature et des lieux de pouvoir relatifs à ces bouleversements socio-économiques d'ensemble, parlant par exemple d'une société « programmée » comprise au sens à la fois technologique et technocratique (Touraine, 1969, 1992). Enfin, dans la même veine, on soulignera encore l'apparition d'un fossé grandissant entre les sphères politiques, économiques et culturelles de ces sociétés (Bell, 1979). On note fréquemment, à cet égard, la montée en force d'un certain narcissisme culturel ou d'idéologies individualistes, de pratiques consuméristes ainsi que de manifestations symptomatiques ou anomiques imputées à une perte des valeurs, des identités et des repères traditionnels, etc.

D'autres écoles de pensées, principalement portées par les champs britanniques de la sociologie économique et urbaine, se sont également efforcés de caractériser l'ère post-

industrielle sous l'étiquette – souvent estimée plus « marxisante » – de villes ou de sociétés dites « post-fordistes » (Amin et Thrift, 2002 ; Amin 1994). Ces courants, généralement associés à la « géographie critique » et à la « nouvelle économie urbaine », ont surtout décrit la ville post-industrielle et ses transformations à travers une macroéconomie politique caractérisant le passage à un « nouveau stade » des régimes capitalistes actuels ou en devenir. S'intéressant elles aussi aux bouleversements technologiques et scientifiques en cours, ces approches sont attentives à la reconfiguration de la production et du travail salarié, ainsi qu'aux nouvelles modalités institutionnelles et politiques régulant les relations et les conflits industriels. Elles portent également un regard particulier sur les nouvelles géographies qui sont associées à ces transformations socio-économiques d'ensemble, insistant par exemple sur les paradoxes d'une économie largement mondialisée, opérant d'un côté une concentration inédite des pouvoirs économiques et financiers, tout en produisant de l'autre une fragmentation d'entités corporatives ou managerielles localisées et répondant de manière « flexible », sur la base d'une spécialisation accrue des secteurs d'activités, aux besoins fluctuants des marchés. On insiste également sur l'apparition d'une collusion inédite des pouvoirs économiques et urbains, qui confère aujourd'hui aux grandes villes une influence inégalée sur le plan de la régulation et des échanges mondiaux, tout en contribuant à produire de nouvelles formes géographiques et sociales d'inégalités. On parlera à cet égard, par exemple, du concept de développement inégal (*uneven development*), désignant la formation de poches géographiques concentrationnaires témoignant d'une accentuation des logiques d'accumulation et d'oppression du capitalisme avancé et des inégalités qu'il reproduit avec sans cesse plus de vigueur (Brenner & Keil, 2006). Aussi certains auteurs importants se sont-ils penchés sur les transformations de la « ville globale », c'est-à-dire sur les dynamiques de concentration spatiale des activités économiques, culturelles et politiques associées à la mondialisation et au réseautage des grandes métropoles contemporaines (Sassen, 1991 ; Castells, 1981, 1985, 1989 ; Pineault et *al.*, 2006).

De manière générale, ces approches se montrent également sensibles aux dimensions culturelles des régimes de transition qu'elles tentent de décrire. En plus de souligner, par exemple, les fonctions légitimantes ou intégratrices de nouvelles « cultures d'entreprises », elles insistent sur les phénomènes d'esthétisation des marchandises et de la consommation,

ainsi que sur la marchandisation parallèlement croissante des cultures et des styles de vie. Plusieurs auteurs se sont ainsi attardés au développements culturels des villes ainsi qu'aux nouvelles urbanités qui s'y déploient (Davis, 1990 ; Zukin, 1989 ; Harvey, 1989 ; Soja, 1989 ; Sassen, 2002 ; Lash & Urry, 1994 ; Sennett, 1990, etc.). Ceux-ci soulignent par exemple la manière dont les contextes urbains contemporains font l'enjeu d'une économie symbolique centrée sur le développement d'industries culturelles et touristiques, contribuant ainsi à la spectacularisation des villes et à la privatisation croissante d'espaces publics désormais axés sur l'individu consommateur plutôt que sur l'individu citoyen. Ceux-ci insistent notamment sur l'homogénéisation et la surveillance croissante de ces nouveaux espaces publics, en tant qu'ils engendrent par exemple de nouvelles dynamiques d'exclusion et de gentrification urbaines (Sassen, 1994 ; Amin, 1994, 2002 ; Zukin, 1995 ; Soja, 1989 ; Harvey, 1989 ; Featherstone, 1991). D'autres enjeux culturels reliés aux urbanités contemporaines retiennent enfin l'attention des commentateurs autour des questions du cosmopolitisme, du multiculturalisme, ainsi que de celle de l'éclatement des esthétiques et des formes d'expressions qui émanent d'une culture urbaine désormais résolument pluraliste.

De nature essentiellement « méta sociologiques », différentes perspectives décrivent ainsi les sociétés et les villes « post-industrielles ». Ces perspectives ne sont toutefois ni homogènes, ni consensuelles ; elles sont davantage le lieu d'un débat souvent critique, mais aussi proprement normatif jetant un regard tout à la fois descriptif et prospectif, voire dans certains cas proprement « programmatique » sur le devenir de nos sociétés (Rose, 1991). Ce débat – parfois même tendancieusement futurologique quant aux réalités « post-industrielles » actuelles et à venir – oscille en effet très souvent entre des visions hautement contrastées. Certains y articulent ouvertement la volonté politique d'un projet démocratique et égalitariste renouvelé, porteur des « *promesses of a new (utopian) reformed society* » (Amin, 1994, p.4) ; d'autres, davantage sceptiques quant au déclin des anciens paradigmes, offrent au contraire une lecture plus ou moins eschatologiques des transformations en cours, qui tendraient plutôt à accentuer l'asservissement et les inégalités structurelles dont serait tissée, sous des formes variables, l'histoire entière des régimes capitalistes.

Dans tous les cas, ces perspectives sont le plus souvent celles d'une économie politique pratiquée « par le haut », c'est-à-dire qui est d'abord attentive aux transformations structurelles et aux reconfigurations macrosociologiques et urbaines d'ensemble, plutôt qu'émergeant par exemple de singularités locales. Aux côtés des études souvent très spécifiques mises de l'avant par la postérité britannique puis américaine des *Cultural Studies*, ces approches ont l'avantage de ne pas perdre de vue les mutations socio-économiques de portée générale qui affectent effectivement (et qui dans certains cas, il est vrai, déterminent au moins partiellement) les cultures urbaines et sociales contemporaines. En effet, à l'opposé des courants plus généralement redevables d'une « économie politique » des villes et de la culture, les *Cultural Studies* sont souvent caractérisées par des études empiriques spécifiques portant sur le développement de cultures particulières, ou encore reliées à des appartenances, à des hiérarchies ou à certaines réappropriations de la culture de masse, de cultures ouvrières, de cultures marginales, ethniques ou de genre, etc. Cela dit, ce type d'approche nous semble négliger, de manière générale, les questions relatives à la construction et à l'inscription spécifique des histoires et des mémoires matérielles ; de plus, elles délaissent souvent significativement les appropriations et les réappropriations particulières qui caractérisent la diversité inédite des paysages culturels actuels. On peut néanmoins, par exemple, comprendre ou appréhender certains phénomènes mémoriels ou certaines manifestations patrimoniales dans la lignée d'une spectacularisation culturelle et touristique croissante, envisageant ainsi leur participation à une nouvelle « économie symbolique » des villes (Harvey, 1985, 1989, 2006). Dans cette perspective, on peut vraisemblablement affirmer qu'une telle industrie patrimoniale et mémorielle, notamment légitimée par la célébration ou l'émergence de nouvelles idéologies de la « diversité culturelle » et du « développement durable », doit être comprise comme le reflet d'un certain contexte « néo-libéral » propre aux villes et aux sociétés occidentales contemporaines. Toutefois, ce type d'approche ne nous satisfait pas pleinement, puisqu'il nous semble simplifier considérablement la complexité des phénomènes historiques et culturels qui participent de la dynamique transformative des espaces publics contemporains. Comme le rappelle Anouk Bélanger, « une telle visée critique, quoique fondée et pertinente, tend parfois à réduire l'étude de la transformation des villes à une dénonciation d'un système d'industrie du spectacle qui s'imposerait sans négociation ni ajustement aux cultures locales » (Bélanger, 2005, p. 14). Les industries

culturelles, faut-il le rappeler, s'insèrent toujours dans des lieux et des milieux spécifiques qui influencent nécessairement tout à la fois leurs inscriptions, leurs portées et leurs réceptions différentielles. Aussi, à la lumière notamment des avancées théoriques et méthodologiques de l'histoire culturelle, il nous semble que ce type de perspective gagnerait à être complétée par une compréhension plus nuancée des manifestations culturelles qui contribuent, conjointement au contexte d'économie politique dans lequel elles prennent place, aux réalités passées et en cours de la ville « post-industrielle ».

Pour toutes ces raisons, nous emprunterons ici le terme de « ville post-industrielle » dans un sens très large, prenant donc une certaine distance par rapport aux acceptions sociologiques courantes de l'expression. Il s'agit simplement ici de rappeler que les phénomènes qui nous intéressent se situent dans un contexte social et culturel de transformation, transformations dont la description et les enjeux ne sont à ce jour compris qu'en partie, faute sans doute de recul ou de distance historique. La notion de ville ou de société « post-industrielle » demeure en effet, nous l'avons vu, une étiquette relativement floue épinglant un ensemble de bouleversements simultanément économiques, sociaux, institutionnels, politiques et culturels, et dont l'analyse demeure en plusieurs dimensions incomplète. À cet égard, il nous semble que l'approfondissement de notre objet de recherche, qui se limite ici à l'étude exploratoire d'un cas circonscrit, pourrait se révéler particulièrement pertinent, puisqu'il soulève directement l'enjeu d'une compréhension du passé précisément industriel des villes contemporaines, dont la patrimonialisation récente n'est pas sans investir un certain « devenir », et ce tant sur le plan culturel que scientifique. Nous ferons donc le pari qu'un examen sociologique de la patrimonialisation des vestiges de l'industrialisation urbaine soit à même d'informer, à terme, une réflexion à la fois critique et ancrée sur l'histoire passée et actuelle des villes que l'on dit aujourd'hui « post-industrielles » – à défaut sans doute de savoir encore de quelle manière mieux les nommer.

CHAPITRE II

LA MISE EN EXPOSITION DU SILO NO 5 DE MONTRÉAL :

L'HISTOIRE ET LA MÉMOIRE EN SUSPENS

Afin de ramener notre démarche à l'échelle d'un mémoire de maîtrise, nous avons choisi, tel que nous l'avons exposé plus haut, de nous recentrer sur l'étude d'un cas particulier qui est propre au contexte de Montréal.

Comme de nombreuses villes nord-américaines, Montréal a en effet toutes les caractéristiques d'une ville « post-industrielle ». Jadis métropole et haut lieu de l'activité économique canadienne, Montréal subira à partir des années 1950 une désindustrialisation progressive qui entraînera une restructuration profonde de ses composantes économiques et géographiques dominantes. En plus d'aménager une place de plus en plus importante aux secteurs des savoirs, des nouvelles technologies et du multimédia, Montréal prend le tournant d'une redynamisation par le tourisme, l'économie du divertissement et le développement culturel. Ceux-ci jouent aujourd'hui un rôle déterminant dans le repositionnement et la revalorisation de « Montréal métropole culturelle » – selon le slogan mis de l'avant par la Ville et sa division du service culturel –, dont l'image s'attache désormais plus que jamais à l'enjeu d'une concurrence mondiale des grandes villes. Aussi la mise sur pied et l'évolution d'entreprises patrimoniales de toutes sortes doivent-elles – au moins en partie – être comprises dans le contexte plus large des reconversions et des requalifications relatives à cette nouvelle « mise en culture » de l'économie montréalaise actuelle.

Montréal offre ainsi plusieurs exemples de conservation, de réhabilitation ou de reconversion d'édifices ou encore d'anciens quartiers industriels qui couvrent un large spectre de sites et de fonctions. On pense au premier chef aux abords du Canal de Lachine. Inauguré en 1825, celui-ci s'étend sur environ 15 km et relie le port de Montréal au lac Saint-Louis, permettant ainsi l'accès des navires de l'Atlantique aux Grands Lacs qui irriguent le centre du continent. En plus de contribuer à une transformation majeure des réseaux de transports, le Canal devient à l'époque un pôle industriel et manufacturier d'importance à l'échelle canadienne. Déclinant après la Seconde Guerre mondiale, le Canal sera fermé dans les années 1970 à la suite de l'ouverture de la voie maritime du Saint-Laurent, qui lui fait alors concurrence. Depuis administré par *Parcs Canada*, on y amorce dans les années 1990 et 2000 d'importants travaux de restauration qui, dans la foulée de l'aménagement de la promenade du Vieux-Port (1992), en font aujourd'hui un *lieu historique national du Canada*. On y établit, à coups de dizaine de millions de dollars en deniers publics, une piste récréative polyvalente, en plus de restaurer les écluses et certaines infrastructures visant à offrir au public un parcours interprétatif retraçant l'histoire et l'archéologie industrielle des lieux. Enfin, certains édifices faisant partie de l'ensemble ont été reconvertis en immeubles accueillant aujourd'hui des entreprises œuvrant dans le secteur des hautes technologies, tandis que d'autres, bordant le parc de villégiature aménagé sur ses rives, ont été transformés en unités résidentielles. En 2002, la voie fluviale du Canal sera rouverte à la navigation de plaisance, ce qui en fait aujourd'hui un lieu touristique et plaisancier d'importance à l'échelle de Montréal et du Québec.

D'autres infrastructures de Montréal et de son port, comme c'est le cas pour plusieurs bâtiments industriels d'emblée moins remarquables ou prestigieux, n'ont toutefois pas connu une mise en valeur patrimoniale aussi soutenue. Plusieurs ont simplement été reconverties en unités de logement ou en lofts offrant généralement des espaces plus que confortables et donc passablement onéreux : on pense par exemple aux anciens entrepôts frigorifiques récemment réinvestis le long du fleuve. D'autres encore, qui n'ont pas tout à fait perdu leur vocation industrielle bien que celle-ci ait été réorientée vers d'autres secteurs, sont néanmoins protégés en vertu de classements provinciaux ou nationaux ou encore de juridictions municipales statuant sur leur « protection » (*arrondissements historiques, secteurs à valeur patrimoniale*

exceptionnelle, etc.) tels, parmi plusieurs autres, l'Indépendant Silk cie ou encore l'ancienne fonderie Groth, occupée depuis plusieurs années par le quotidien *La Presse*.

D'autres districts industriels ont connu un destin plus mouvementé, et seront réhabilités dans l'axe d'un repositionnement plus strictement économique de la ville. C'est le cas notamment des Ateliers Angus (mieux connus sous le nom de *Shop Angus*), un immense complexe manufacturier qui était à l'origine dédié à l'entretien et à la fabrication des voies et des locomotives du Canadien Pacifique, et où fourmillaient au début du siècle ateliers, moulin à bois, magasin, école d'apprentis, hôpital, poste de pompiers, etc. Tourné en manufacture de guerre pendant les années 1945 et 1950, le complexe connaît lui aussi, après la Seconde Guerre, un important déclin. Il sera éventuellement transformé, après d'hasardeuse négociation entre les acteurs immobiliers et économiques locaux, les CDEC, plusieurs organismes communautaires et de défense du logement social ainsi que les deux paliers de gouvernement, en un complexe mixte résidentiel et industriel se destinant notamment à accueillir des PME dédiées au secteur des nouvelles technologies et de l'environnement. Dans le même ordre d'idées, la Cité du Multimédia, un ancien quartier manufacturier situé à l'ouest du centre ville (dans le Faubourg des Récollets, entre le Vieux-Port et le Canal de Lachine) fut réhabilité dans les années 1990 grâce à de généreuses subventions du gouvernement provincial assumant une partie des charges salariales des entreprises qui s'y installeraient, dans le but d'y concentrer une grappe d'entreprises oeuvrant dans le secteur de la création et du design technologique. Depuis plusieurs années moribond, ce petit district industriel comportait plusieurs bâtiments industriels laissés à l'abandon depuis la fermeture du Canal de Lachine et la construction de l'autoroute Bonaventure. Plusieurs de ces bâtiments ont été depuis réhabilités via des architectures aux factures contemporaines prenant les allures d'un quartier « branché ».

D'autres encore ont connu des destins plus inusités. Certains bâtiments ont été réappropriés par des collectifs d'artistes, des coopératives ou de petites entreprises culturelles et communautaires. Initialement réinvestis de manière légale ou non, leur occupation s'étend généralement sur des périodes variables : on pense par exemple au cas de l'usine Grover du quartier Centre-Sud. Parmi ces cas de réappropriation communautaire, quelques-uns des

groupes concernés sont parvenus à en adapter les lieux tout en préservant dans une certaine mesure leur « caractère historique », que ce soit de manière évidente ou plutôt discrète. Lorsqu'ils n'ont pas été carrément transformés en musée (comme l'Écomusée du Fier Monde), ils accueillent par exemple des espaces d'exposition ou de performance qui, en marge des activités et des résidences qu'ils hébergent, proposent parfois de petits parcours d'interprétation où sont commentées l'inscription historique du lieu, ainsi que les œuvres architecturales et d'art public qui, par stratégie de contraste ou d'intégration, contribuent aujourd'hui à les mettre en valeur tout en leur donnant une seconde vie touristique (l'usine C ou la fonderie Darling, notamment).

Parmi tous ces exemples, nous avons choisi de nous arrêter sur un cas précis, celui du silo no 5 du Vieux-Port, qui se présente à la fois comme un cas exemplaire et un cas d'exception. En effet, le silo no 5 présente d'un côté plusieurs caractéristiques qui nous semblent représentatives du traitement actuel des restes industriels. Parmi les ouvrages traitant du patrimoine industriel québécois (qui demeurent chose rare, du reste), le silo no 5 semble en effet un cas récurrent. Il est du moins souvent pris à témoin lorsqu'il s'agit d'énoncer les difficultés, les possibilités ou encore les motifs entourant la patrimonialisation du passé industriel. À titre d'exemple, la page Web de l'AQPI, une des rares organisations de défense du patrimoine industriel existant à l'échelle provinciale, s'arrête sur le cas du silo no 5 afin de présenter, d'illustrer et de vulgariser la notion même de patrimoine industriel (AQPI, (si)). Bien que la documentation l'entourant demeure tout à fait fragmentaire, il est de plus l'un des rares cas québécois répertorié ayant spécifiquement fait l'objet de publications ou de journées de réflexion dont les actes sont disponibles (AQPI, 1998). D'autre part, le cas du silo no 5 nous semble également exemplaire en ce qu'il illustre bien les « difficultés » qui, du point de vue des défenseurs du ce type de patrimoine, nuisent généralement à la reconnaissance ou à la réhabilitation des anciennes infrastructures industrielles, lesquelles s'en trouvent fréquemment, pour ainsi dire, déshéritées. Comme le soulignait déjà dans les années 1980 Louis Bergeron, « [...] le patrimoine de l'industrie [...] demeure le parent pauvre de notre culture générale » (Bergeron, 1984, p. 3974). D'ordinaire compris comme lacération d'un paysage jadis plus harmonieux ou plus naturel, le patrimoine industriel n'est pas, d'ordinaire, sans attirer une certaine suspicion. Aussi la compréhension des héritages techniques, des

savoir-faire ou des ensembles architecturaux qu'il comporte requiert-elle très souvent, afin de les mettre adéquatement « en valeur », l'intervention de savoirs de référence, d'outils d'interprétation ou de médiation particuliers. Selon Louis Bergeron, cette situation s'explique

[...] sans doute parce que, par rapport aux "arts et traditions populaires", il [le patrimoine industriel] éveille des échos plus circonscrits socialement ; parce que son abord est moins aimable, sa compréhension d'accès moins immédiat. Il lui manque, sauf exception, cette noblesse que confère l'antiquité [...]. Le patrimoine de l'industrie est souvent très encombrant, ou d'apparence modeste ou répétitive. Les critères d'appréciation demeurent plus incertains que ceux qui s'appliquent aux beaux-arts [...] (Bergeron, 1984, p. 3976-3977).

Aussi l'auteur poursuit-il :

Les paysages industriels [...] ont suscité par l'intermédiaire de la description littéraire, de la critique sociale ou du rejet esthétique, l'image et finalement le cliché d'une influence délétère et d'une détérioration irréversible d'un paysage préindustriel, conçu par contraste comme bucolique ou monumental selon qu'il s'agissait des campagnes ou des villes. [...] [Or] la domination de l'industrie sur le paysage, outre qu'elle n'a jamais existé que sous la forme de taches sur une peau de panthère, est essentiellement *délétère*. [...] Soumise au renouvellement technologique, aux transformations du marché, au calcul utilitaire, l'industrie n'a pas en elle-même les ressources d'autres formes de culture, enracinées dans une histoire longue. Dès qu'une activité, un site entre dans l'obsolescence ou sont frappés par l'arrêt de la production, la fragilité de tous les éléments entrant dans le patrimoine de l'industrie se manifeste à une vitesse effrayante. D'une qualité parfois médiocre, les bâtiments déjà insuffisamment entretenus dans la phase de déclin économique vieillissent en très peu d'années [...]. Sauf dans les zones économiquement déprimées, le sol, un élément capital de l'actif, subit sans tarder d'énormes pressions. Enfin, et ce n'est pas le moindre risque, les acteurs du passé industriel s'en vont : propriétaires, dirigeants, mais aussi les populations ouvrières. [...] L'engloutissement est irrémédiable et logique à la fois. Car les éléments les plus fortement symboliques du paysage industriel sont impossibles à préserver, qu'il s'agisse de cheminées de briques ou de chevalements de mines en métal prêts à rouiller : aucun budget n'y suffirait (Bergeron, 1984, p. 3990-3991).

À cet égard, le silo no 5 fournit en effet un cas « typique ». Il est encombrant, voire énorme et mal entretenu ; les coûts relatifs à sa démolition, à son entretien comme à sa réhabilitation sont estimés aussi faramineux les uns que les autres. Les acteurs de sa vie industrielle active, tant du point de vue corporatif que du point de vue ouvrier, se sont évanouis : la compagnie du Grand Tronc, comme toutes les autres compagnies ayant contribué de près ou de loin aux activités du silo sont disparues, ou sinon, elles sont complètement absentes des débats entourant aujourd'hui la patrimonialisation du lieu ; les quartiers populaires qui bordaient jadis le quartier, à toute fin pratique, n'existent plus ; la voix des travailleurs qui y oeuvraient ou des syndicats portuaires se font enfin, nous le verrons plus loin, bien peu entendre. Enfin,

le site – qui bénéficie à plusieurs égards, il est vrai, d'un emplacement de choix – est aujourd'hui convoité par des acteurs d'horizons divers, qu'il s'agisse de pure spéculation foncière ou, *a contrario*, de projets sensibles à sa préservation totale ou partielle, respectant le caractère du lieu.

Mais d'un autre côté, le silo no 5 se présente également comme un cas d'exception. La revitalisation d'installations industrielles, quand elle ne concerne pas des zones urbaines entières, touche souvent des bâtiments ou des structures dont l'inscription est avant tout locale, et dont les enjeux, en conséquence, peinent à percer l'espace public de manière élargie. De tels cas toucheront par exemple les populations déplacées par la fermeture d'une usine ou d'une manufacture, ou encore qui pourraient l'être suite à une expropriation formelle ou à la transformation radicale des fonctions qu'elles abritent. On pourrait également imaginer le cas de sites lourdement contaminés, qui auront fait fuir investisseurs et résidents bien avant qu'on ne leur octroie une nouvelle destinée. Ou encore celui de sites plus modestes (un petit entrepôt d'apparence anonyme, une grosse manufacture de vêtements banale et délaissée) qui, « phagocytés » par les impératifs de la planification et du développement urbains, disparaissent – démolis, ou encore complètement reconfigurés – sous l'œil distrait des habitants d'un quartier, suivant au mieux quelques consultations publiques sans grande résonance. Sur ce point en effet, le silo no 5 se distingue largement. Rien de surprenant à cela, puisqu'un bâtiment faisant l'objet d'un véritable enjeu patrimonial doit bien quelque part, ou peu s'en faut, avoir quelque chose d'« exceptionnel » à revendiquer. Néanmoins, ce qui étonne d'emblée lorsque l'on considère le cas du silo no 5, c'est l'ampleur du débat qui lui est attaché. Pour anticiper sur ce qui suit, il semble en effet que la patrimonialisation de l'infrastructure serve à la fois, si l'on veut, de point focal et de ligne de fuite à différentes échelles. On ne compte plus les articles de presse et les lettres ouvertes qui, tant à l'échelle montréalaise qu'à l'échelle nationale (on recense plusieurs couvertures dans le *Voir Montréal*, le *ICI Montréal*, *Le Devoir*, *La Presse* ou le *Globe and Mail*, entre autres), ont pris d'assaut la question. On remarque, par et au-delà même la préoccupation centrale : « doit-on ou non conserver le silo et, le cas échéant, comment ? », que celui-ci semble devenir le lieu de débats qui dépassent largement ses propres limites. Les arguments invoqués pour ce faire condensent ce faisant une panoplie d'enjeux ressurgissant de la scène locale :

tantôt point de mire de tous les maux qui affublent la communauté urbaine de Montréal (l'étalement urbain, l'accès au rivage, l'urbanisation sauvage des années duplessistes, les carences du transport autoroutier, l'état déplorable des infrastructures bétonnées, tout y passe), le silo semble paradoxalement fournir du même souffle l'occasion inespérée de paliers aux multiples besoins et déficits de la ville (de plus grandes universités, de plus beaux parcs, des musées plus prestigieux, des salles de projection et des lieux de divertissement plus sophistiqués, des espaces de stockage ou d'archivage plus spacieux, etc.). Mais l'élévateur no 5 fait aussi l'enjeu d'un positionnement urbain beaucoup plus large. D'une part, à l'échelle régionale, il surgit parmi les enjeux de la désormais notoire « rivalité Montréal-Québec », à l'aune notamment d'une certaine compétition que lui aurait récemment infligée le succès du *Moulin à image* de Robert Lepage (Petrovski, 2009). D'autre part, à l'échelle internationale, il incombe également au silo d'incarner, sur le plan du développement économique et politique, la promesse de faire de Montréal une ville de culture et de spectacle rayonnant aux côtés des grandes métropoles du monde. De toute évidence, si la patrimonialisation du silo rend impératif d'en conserver la présence (en apparence, ou du moins pour l'instant), ses motifs ne semblent pas tranchés. Cela explique sans doute en partie pourquoi la destinée de ce monumental *no man's land*, étrangement suspendue, bénéficie jusqu'à présent du *statu quo*.

Pour toutes ces raisons, le silo no 5 nous a semblé un objet de choix – particulièrement complexe, comme la plupart des objets de recherche dignes de ce nom – qui nous servira ici à faire jongler ou à « révéler » tout en les questionnant certains aspects des horizons théoriques croisés que nous avons évoqués plus haut, et à partir desquels se campe notre enquête. C'est aussi pourquoi, nous le verrons également, il s'agit d'un objet qu'il nous faut traiter avec précaution, en maniant avec prudence les différentes « entrées » possibles aux nombreuses dimensions que comporte forcément un objet de nature urbaine. La patrimonialisation du silo no 5 est effectivement un processus complexe et, qui plus est, il demeure à ce jour indéterminé, puisque l'infrastructure n'a encore trouvé ni vocation, ni statut définitifs. Mais surtout, il nous a semblé que le processus de patrimonialisation dont il s'agit ne pouvait être considéré strictement à l'aune des énoncés officiels qualifiant ou statuant sur la « valeur » historique ou mémorielle du bâtiment. C'est que ceux-ci, pensons-nous, sont inséparables de

formules et de projections s'attachant à différentes visions parfois convergentes, parfois divergentes du devenir de Montréal. Aussi avons-nous choisi d'entendre ici la question du processus de patrimonialisation de façon relativement large, de manière à tenir compte de l'articulation existant entre les dimensions passées, actuelles et futures du site, ainsi que du contexte à l'intérieur duquel il s'inscrit, c'est-à-dire de manière à la fois synchronique et diachronique. Il ne s'agissait donc pas pour nous, dans le cadre qui nous préoccupe, de chercher à détailler de manière stricte ou linéaire le processus de patrimonialisation dont fait l'objet le silo no 5, comme on pourrait décrire la circulation d'un bien pour qui se seraient succédés plusieurs usages ou plusieurs « vies ». Plutôt, notre démarche cherche à identifier les différentes logiques qui s'y superposent et s'y croisent de manière tantôt différentielle, tantôt concomitantes, tantôt concurrentes.

Aussi, avant d'introduire plus avant notre lecteur au silo no 5 et à son contexte, ce que nous prendrons soin de faire à l'intérieur des sections qui suivent, tournons-nous d'abord vers les questions, les prémisses et les hypothèses qui ont guidé notre recherche.

2.1 Le cadre interrogatif de l'enquête

Afin d'orienter notre analyse, nous nous sommes inspirés des questions qui ont été portées par l'histoire culturelle et la postérité de Paul Ricoeur à l'occasion du « débat histoire-mémoire » que nous avons évoqué plus haut. Notre cadre théorique soulevait en effet deux questions centrales, pour lesquelles nous avons formulé un ensemble de sous questions spécifiques se rapportant plus directement au cadre empirique de notre recherche.

2.1.1 De qui, de quoi y a-t-il mémoire ?

Cette question, centrale, découle d'une première observation générale que nous avons brièvement soulevée plus haut. Nous envisageons le cas du silo no 5 en tant que figure exemplaire des appropriations ou des réappropriations de sens qui font actuellement l'enjeu de la patrimonialisation d'un nouvel « héritage industriel » montréalais. Alors que jusqu'à

tout récemment, les vestiges et les infrastructures de l'ère industrielle étaient considérés comme désuets (voire comme des « déchets »), ils font aujourd'hui l'objet d'un réinvestissement de sens qui tend à leur attribuer la valeur d'un héritage collectif. Toutefois, la nature de l'héritage ainsi redécouvert n'est pas encore de l'ordre de l'évidence ; du moins, les contenus mémoriels qui lui sont attribués ne semblent pas, à première vue, homogènes ou aisément identifiables. Cette question a donc, dans un premier temps, une portée davantage descriptive nous permettant de saisir les enjeux que mobilise la patrimonialisation du paysage industriel montréalais, et en l'occurrence celui du silo no 5. On peut à cet égard décliner les quelques sous-questions suivantes :

- Qui sont les acteurs de la « mise en patrimoine » du silo no 5 ?
- Quels sont les contenus, les significations qui sont attribuées par ces acteurs à la sauvegarde et au devenir du silo no 5 ? Ces contenus sont-ils convergents, ou font-ils plutôt l'objet de conflits ? Le cas échéant, autour de quoi se structurent ces conflits ? Quels sont les principaux types de contenus évoqués, et à quoi font-ils principalement référence ?
- Comment ces contenus se rapportent-ils à la réalité actuelle de Montréal comme ville post-industrielle ? (ex : formulation d'une identité proprement montréalaise, enjeux politiques du développement économique et culturel de la ville, restructurations socio-économiques en cours, transformation de la nature actuelle des espaces et des lieux « publics » urbains, etc.).
- Est-il possible d'isoler, sur le plan analytique, certaines dimensions (ex : socio-économiques, culturelles et politiques) qui nous permettent de décrire avec plus de précision le processus de construction dont fait l'objet la patrimonialisation du silo no 5 ?

2.1.2 Quels savoirs ? De qui, de quoi y a-t-il histoire ?

- Quels sont les niveaux de 1) discours et 2) de représentations qui sont évoqués par les acteurs identifiés plus haut afin de légitimer et de mettre en forme l'héritage patrimonial porté par le silo no 5 ?
- Quels rôles jouent les savoirs historiques et patrimoniaux dans l'articulation et la compréhension de l'héritage industriel montréalais qui est formulé à l'occasion de la patrimonialisation du silo no 5 ?
- Comment ces savoirs interagissent-ils (conjointement ou respectivement) avec les mémoires spécifiques ou différentielles qui s'inscrivent à l'intérieur de ce processus de patrimonialisation ? Est-il possible de différencier, au sein des niveaux de discours ou de représentation, des éléments relevant proprement de l'histoire (c'est-à-dire de savoirs socio-historiques encadrés par l'autorité d'une pratique critique ou scientifique), et d'autres relevant proprement de la revendication de mémoires spécifiques (c'est-à-dire de récits s'attachant à des entités sociales ou des communautés particulières) ? Le cas échéant, quel est le degré d'autonomie et/ou de contamination de ces niveaux historiques et mémoriels, et de quelle manière contribuent-ils au processus de patrimonialisation que nous cherchons à décrire ?

2.2 Méthode sérielle et niveaux de discernement

Il allait de soi que de telles interrogations, même ici circonscrites à l'étude d'un cas particulier, ne soient ici satisfaites qu'en partie, tenant compte du contexte et du temps impartis à notre recherche. Nous ne visions donc pas, d'emblée, à couvrir l'exhaustivité du processus de patrimonialisation du silo no 5 de Montréal. En effet, il nous aurait été impossible, pour des raisons de ressources et de méthode, de chercher à répondre à l'ensemble des questions que nous avons soulevées, en considérant avec rigueur le rôle de tous les acteurs (passés et actuels) en présence, et en identifiant l'ensemble des interprétations

et des conflits dont le lieu a jusqu'ici pu faire l'objet. En ce sens, il nous est apparu que le cas du silo no 5 devait plutôt alimenter une recherche se voulant avant tout de nature préliminaire ou exploratoire, de telle sorte que les questions et les hypothèses ici soulevées puissent se rapporter ultérieurement au cadre d'une recherche plus exhaustive qui, poursuivant le travail ainsi amorcé, pourrait par exemple s'intéresser plus largement à établir un portrait généalogique du patrimoine industriel montréalais.

Il nous fallait donc trouver une stratégie de recherche qui soit à même de condenser, en quelque sorte, les différents niveaux de discours, de représentations, d'actions ou d'interventions qu'implique la patrimonialisation du silo no 5. Aussi avons-nous cherché, sur le plan analytique et méthodologique, une « entrée » spécifique qui nous permette, à la manière d'un prisme, de révéler certaines des dimensions centrales du processus que nous voulions étudier. Pour ce faire, une pluralité de matériaux et de pistes s'offraient à nous : archives d'interventions artistiques, archives municipales et historiques, analyses de contenu médiatique, archives d'organismes militant pour ce type de patrimoine, entrevues avec certains individus ciblés, analyse visuelle et discursive des projets de réhabilitation officiellement existants ou de charrettes architecturales organisées sur la question, etc.

Nous avons donc arrêté notre choix sur un matériau original, qui représentait pour nous un intérêt particulier en vertu, notamment, de la « mixité » de son contenu. Il s'agit d'une exposition muséographique ayant été organisée par le Centre d'histoire de Montréal, en collaboration avec une série d'acteurs issus des milieux scientifiques, culturels et communautaires. L'exposition, intitulée *Silo no 5, une exposition d'histoire, d'art et d'architecture*, s'est tenue à Montréal du 29 juin au 3 décembre 2000. Le descriptif que fournit le musée au moment de présenter et de diffuser l'exposition, malgré sa concision, se rapproche d'emblée des questions qui nous préoccupent en ce qu'il rejoint quelques-unes des énigmes qui président à notre problématique :

[...] voici une exposition sur le silo n°5, le plus connu des élévateurs à grains du Port de Montréal. Cette exposition propose une incursion dans l'histoire et la mémoire de ce géant industriel dont la présence énigmatique dans le paysage urbain suscite des réactions passionnées (CHM, 2000 (si)).

Le choix de cette exposition comme matériau d'analyse nous a également semblé pertinent à d'autres égards. D'emblée, il nous permettait d'avoir directement accès à la manière (ou du moins à une des manières) dont l'histoire et la mémoire du silo no 5 sont mises en récit, ici à travers la collection d'un ensemble de traces visuelles et écrites. De plus, l'accès au processus de la mise en exposition du silo no 5 et des enjeux qui le traversent, c'est-à-dire aux éléments relatifs à la mise en forme muséographique elle-même, nous semblait fournir un observatoire privilégié quant à l'interaction des savoirs historiques et des mémoires spécifiques qui y sont mises en jeu. Par là, nous postulons que la structuration même d'une telle exposition ainsi que la sélection des matériaux qui y sont présentés impliquent déjà, à l'image du processus de patrimonialisation lui-même, un ensemble d'interventions qui relèvent à la fois d'expertises historiques et de l'articulation des mémoires en présence, dimensions sur lesquelles notre recherche, comme nous l'avons exposé plus haut, souhaitait principalement s'attarder.

À cet égard, la nature même du Centre d'histoire de Montréal nous a semblé particulièrement intéressante. En effet, celui-ci peut être assimilé à un « point nodal » à partir duquel gravitent plusieurs des acteurs impliqués dans la patrimonialisation du silo no 5, nous permettant ainsi de pouvoir en bonne partie les identifier rapidement. Musée municipal principalement financé et directement administré par la Ville de Montréal, le Centre d'histoire est en effet un lieu traversé par une grande diversité d'intervenants et de milieux. En sus de ses expertises et de son personnel muséographique propre, le Centre collabore régulièrement avec une grande diversité de professeurs et de départements universitaires. De plus, on y travaille souvent de concert avec des acteurs et des organismes externes identifiés aux thèmes traités, thèmes qui sont d'ailleurs le plus souvent dédiés à des aspects « marginaux » ou mal connus de l'histoire montréalaise. Ce fut le cas du moins pour l'exposition qui nous intéresse : comme nous le verrons plus loin, celle-ci a rassemblé autour de sa production plusieurs des acteurs et des organismes ayant participé activement, de près ou de loin, à la patrimonialisation du silo no 5. Plus encore, le Centre d'histoire de Montréal est reconnu pour son approche inspirée des courants de la muséographie sociale et écomuséale ; sans se conformer à la lettre à ce type de pratique, le musée entretient à cet égard d'étroites relations avec des milieux communautaires de toutes sortes, des groupes de proximité ainsi que certaines populations culturelles ou ethniques. Ceux-ci sont régulièrement impliqués directement, voire mis à contribution dans la

mise en forme et la production des expositions ou des activités qui sont présentées par le Centre². Celui-ci nous a en conséquence semblé représenter en soi un lieu qui parvienne à « condenser » les acteurs et les enjeux qui gravitent autour de l'objet étudié.

Sur un plan plus proprement analytique, la nature même d'une exposition muséographique dédiée au silo no 5 nous a également semblé d'un intérêt particulier. La nature composite, voire hybride des contenus disponibles nous permettait d'anticiper l'accès à un matériau riche et polysémique quant aux sources et aux médiums qu'elle mobilise. En choisissant d'analyser une exposition muséographique (à la fois du point de vue de son contenu formel et de celui de sa production), nous avons donc simultanément accès à un ensemble de représentations (images, vidéos, photographies issues d'archives visuelles ou de documentation prospective, etc.) et de discours (textes, commentaires explicatifs, extraits relatifs à des prises de position ou des déclarations historiques et actuelles, récits scientifiques, etc.) relatifs au passé et au devenir du silo no 5.

Ce faisant, nous faisons également le pari d'une analyse basée sur un matériau original, ou du moins relativement peu souvent utilisé par la sociologie. En conséquence, notre recherche se devait de déployer une méthodologie simple et elle aussi originale, utilisant une combinaison d'outils plus « classiques » de la discipline sociologique, ceux-ci nous étant apparus, pris un à un, mal adaptés à ce type de matériau.

C'est qu'en pratique, il est relativement difficile d'isoler ce qui relève des niveaux de la « représentation » ou du « discours », les deux étant le plus souvent intrinsèquement reliés l'un à l'autre. Ces notions, tant sur les plans conceptuels qu'analytiques, posent un défi théorique et méthodologique de taille, et qui est couvert par une très vaste littérature. Nous ne souhaitons pas ici, toutefois, nous avancer sur le terrain d'une discussion qui porterait plus spécifiquement sur les difficultés relatives à ces deux notions. Bien que leurs points de

² Ces informations sont tirées d'un entretien que nous avons réalisé avec M. Jean-François Leclerc, directeur général du Centre d'histoire de Montréal, à l'automne 2007. Cet entretien s'est toutefois déroulé dans le cadre d'une autre enquête, qui portait sur les pratiques de médiation culturelle au Québec.

convergence et de différenciation fassent l'objet d'un débat extensif et qui mérite une attention particulière, elles exigent une exégèse poussée qui dépasse ici notre cadre et qui pourra faire l'objet d'une recherche ultérieure.

Pour ce faire, nous nous sommes inspirés de la notion allemande de « mise en exposition » (*Darstellung*), qui nous semblait offrir un potentiel heuristique intéressant afin de mieux articuler notre enquête. Récemment remise de l'avant par Alexandre Escudier, on pourrait presque parler d'une redécouverte du terme (Escudier, 2002). Ce dernier, en effet, n'a à ce jour connu qu'une postérité très discrète au sein des sciences sociales contemporaines, voire même au sein de la tradition philosophique historique allemande dont il est issu (Escudier, 2002, p. 12-24). L'œuvre de Reinhart Koselleck a toutefois contribué à réhabiliter un certain usage contemporain de la notion, bien que la traduction française de son œuvre, à cet égard malheureuse, ait sans discrimination substitué le terme *Darstellung* par celui de représentation (Koselleck, 1997, p. 133-134). Elle aurait été introduite par le philosophe Johann Gustav Droysen et correspond, toujours selon Alexandre Escudier, à une pratique théorique de portée plus générale

[...] visant à spécifier les différents types de *mimesis* dont l'historien dispose pour mettre en forme les résultats de son enquête, et ce en fonction, à la fois, de la morphologie de départ de son matériau et des effets de connaissance induits par l'exposition historique dans ses contours définitifs (Escudier, 2002, p. 13).

Il n'en existe pas, à proprement parler, d'équivalent français, mais l'idée qu'elle exprime s'apparente à celles de démonstration ou de monstration. Toujours selon Alexandre Escudier, en plus d'englober les dimensions d'« objet » et d'« opération » qui sont souvent alternativement attachées à l'idée plus répandue de « représentation », la notion de « mise en exposition » (*Darstellung*) présente la possibilité d'un dépassement de certaines analyses souvent trop strictement articulées autour de la « mise en récit », de la « mise en intrigue » ou de la « narrativité » des matériaux étudiés (Escudier, 2002, p. 15). Elle implique donc indirectement une prise en compte des dimensions textuelles *et* extratextuelles de ceux-ci, à l'encontre de certaines interprétations étroites ou de méthodologies dérivées, notamment, de l'œuvre de Ricoeur. La « mise en exposition » admet ainsi, par opposition (toute relative évidemment) au concept plus fréquemment employé de « cohérence narrative », une

extension ou une plasticité plus grande, voire une portée plus générique cherchant à considérer simultanément les dimensions narrative, discursive, iconographique ou picturale d'un matériau empirique ou d'un objet de recherche. Dans la mesure où la mise en exposition qui nous intéresse correspond ici dans une large mesure à la « mise en histoire/mémoire » de notre objet, la dimension des « effets de connaissance » qui sont reliés au processus de « mise en exposition » (*Darstellung*) décrit par Droysen nous a également semblé particulièrement pertinente à l'égard de notre cadre théorique. Plus encore, il y a là une invitation à prendre en compte les dimensions relatives à la fonction sociale et au cadre politique dans lesquels prennent place les pratiques d'histoire/mémoire qui nous concernent, et qui sont en l'occurrence directement impliquées à même la production et la mise en forme d'une exposition muséographique. Pour toutes ces raisons, nous avons choisi d'en retenir ici l'expression, en nous gardant bien toutefois de lui accorder une valeur proprement théorique. Il nous a toutefois semblé, encore une fois, que sa portée heuristique soit à même d'ouvrir certaines avenues méthodologiques qui, si elles ne seront ici qu'en quelque sorte « mises à l'épreuve » de manière exploratoire, pourraient éventuellement être dérivées ou développées à partir de celle-ci.

Nous avons donc cherché à articuler une analyse des contenus et du processus de « mise en exposition » (*Darstellung*) du silo no 5. Pour ce faire, nous disposions des vingt-quatre panneaux qui composaient l'exposition originale telle qu'elle fut présentée par le Centre d'histoire en 2000. Ces panneaux se sont avérés majoritairement composés de textes qui, le plus souvent de nature documentaire ou explicative, mettent en scène l'histoire ainsi que la description actuelle des enjeux et des événements entourant le passé, le présent ou l'avenir du silo no 5. Ceux-ci comportent également un bon nombre d'illustrations issues de photographies d'archives ou journalistiques, de cartes historiques, d'œuvres d'art visuel ou de planches architecturales, ainsi qu'une projection vidéographique et sonore montée par le Centre d'histoire à partir d'archives de l'ONF et de la réalisation originale d'une entrevue. Enfin, nous disposions des archives du Centre d'histoire lui-même se rapportant au travail documentaire, à l'organisation et au montage, bref dans une certaine mesure aux « dessous » de l'exposition. À partir de ces données, il s'agissait pour nous d'élaborer une méthodologie mixte et itérative, que nous voulions adaptée au matériaux disponibles ainsi qu'aux éventuels

lacunes que comporteraient ceux-ci. En effet, notre corpus empirique étant lui-même – en sus de notre objet – historique, il ne nous était plus disponible qu'à l'état de trace ; nous devons en conséquence nous attendre à ce que celui-ci, nécessairement incomplet, comporte des « trous » impossible à restituer. Aussi, le détail des sources que nous avons pu colliger lors de nos visites au Centre d'histoire de Montréal (titres des dossiers documentaires et détails de leurs contenus, description du matériel vidéographique, synopsis et traces de l'organisation matérielle et des collaborations ayant rendu possible la tenue de l'exposition, etc.) figure à l'appendice A, où sont également mentionnés certains éléments qui nous sont par ailleurs apparus manquants ou fragmentaires lors de notre dépouillement des informations et des archives disponibles au Centre d'histoire de Montréal.

En effet, un matériau aussi riche et diversifié que celui-ci n'était pas sans poser, en contrepartie, un certain nombre de difficultés. D'une part, la recollection des archives du musée s'est avérée plus complexe que nous ne l'avions d'abord envisagée. De petite envergure et fonctionnant avec des ressources limitées, les archives du Centre sont administrées directement par les employés qui interviennent tour à tour à un moment ou à un autre d'une activité, et ne bénéficient pas de la supervision et du classement systématiques d'un ou d'une documentaliste spécialisé-e. D'autre part, le Centre interagissant avec plusieurs organismes et acteurs dans le cadre de ses activités, certains documents qui font effectivement partie de ses archives se trouvent dans les faits physiquement disséminés dans les tiroirs et les locaux de collaborateurs externes, ce qui, on s'en doutera, aura contribué à complexifier passablement la collecte de nos données. Néanmoins, nous sommes dans l'ensemble parvenus à rassembler en bonne partie les archives relatives à l'exposition *Silo no 5* à l'exception, en ce qui concerne le corpus d'origine de l'exposition, d'une installation sonore et d'une vidéo que nous n'avons pu retracer. Cela dit, les archives du centre sont pour l'essentiel des archives de travail, constituées au fur et à mesure de l'avancement d'un projet particulier, et pour lequel plusieurs intervenants sont à divers niveaux impliqués. La lecture des informations documentaires qui figurent à ces dossiers nous est en conséquence apparue, par moments, difficile à comprendre ou à décrypter. Ceux-ci contenaient parfois des codes et des sous-entendus propres aux méthodes et aux conventions de fonctionnement des employés du Centre, rendant par moments ardue la tâche de comprendre précisément à qui ou à quoi

réfèrent les documents en présence. Dans d'autres cas, les traces de l'organisation ou de l'origine de la démarche se sont révélées ténues ou peu transparentes. Enfin, et peut-être surtout, il nous fut difficile de retracer à quel titre avaient agi certains des acteurs ayant collaboré à l'exposition, de telle sorte qu'il nous fut difficile de saisir exactement la nature et l'extension de leurs interventions. Ces difficultés allaient de pair avec une lacune importante de l'exposition que nous avons retenue, et dont il nous fallait également tenir compte. Réalisée il y a près d'une dizaine d'années, celle-ci ne fait pas, d'une part, acte des développements plus récents qui participent de la patrimonialisation du silo no 5, qui est toujours en cours. D'autre part, la mobilité des employés et des collaborateurs que nous aurions pu interroger afin de compléter nos informations, ainsi que la mémoire nécessairement défaillante de ceux-ci sur une si longue période, rendaient la restitution des événements d'autant plus difficile que nous ne disposions pas des moyens nécessaires afin de les retracer. Nous avons toutefois pu compléter en partie nos informations grâce à la réalisation d'un entretien informel d'environ une heure auprès de Jean-François Leclerc, directeur actuel du musée. Celui-ci est entré en fonction au Centre d'histoire de Montréal il y a environ une dizaine d'années, soit peu avant le design et le montage de l'exposition *Silo no 5* (on trouvera, en complément à l'appendice A, les quelques questions nous ayant à cette occasion servi de grille d'entretien). Enfin, de manière à pouvoir réactualiser le contenu de notre enquête empirique à l'aune de développements et d'événements plus récents, nous avons en complément réalisé une courte revue de presse (*Le Devoir*, *La Presse*, *The Globe and Mail*), couvrant les années 2000 à 2009. Celle-ci, bien que partielle et non exhaustive, visait simplement à compléter notre analyse par une contextualisation plus générale, en dégageant les grandes lignes des enjeux et des débats ayant ces dernières années circulé dans l'espace public à propos du silo no 5.

Mais il nous fallait encore, une fois les archives du Centre rassemblées et notre propre recherche documentaire complétée, trouver une manière cohérente de disposer de la polysémie pour ainsi dire « intrinsèque », voire par moments disparate de notre matériau. Considérant la nature à la fois textuelle et visuelle des panneaux de l'exposition qui constituent le coeur de notre corpus, nous avons convenu de réaliser une analyse croisée de contenus et d'images en procédant à partir d'une grille simple, systématisée à l'aide d'un

tableau. Un extrait de celui-ci, fourni à titre d'exemple illustrant la manière dont nous avons procédé, figure à l'appendice A. Le traitement que nous devons réserver à cette analyse nous demandait toutefois quelques précautions. D'une part, l'« étagement » des questions sous-jacentes à notre analyse – celle 1) des significations impliquées dans la mise en patrimoine du silo no 5, soit « de qui, de quoi y a-t-il mémoire ? » , et celle 2) de la manière dont ces contenus se définissent et sont construits à partir d'éléments à la fois historiques et mémoriel, soit « quels savoirs ? de qui, de quoi y a-t-il histoire ? » – implique en soi d'exercer simultanément deux types de regard analytique : l'un davantage descriptif, l'autre plus proprement muséographique. D'autre part, les multiples registres de discours (tantôt informatif, tantôt éducatif, tantôt proprement normatif) et d'images (images journalistiques, actuelles ou prospectives ; images artistiques, images d'archives, etc.) en présence, sans mentionner la pluralité des acteurs qui parlent à travers elles, ne nous permettaient pas de procéder à une analyse « en bloc ». Compte tenu de ces différents registres de signification, il nous fallait donc découper notre analyse en différents « niveaux de discernement ». Parce que notre objet, tout comme l'exercice analytique auquel nous souhaitons le livrer, demeurent avant tout de nature historique, certaines pratiques développées par l'histoire culturelle nous sont ici apparues d'un certain secours. Antoine Prost nous offre à cet égard un passage éclairant :

[...] l'historien qui prétend reconstituer les représentations constitutives d'un groupe social est conduit à privilégier certains objets d'études, qui requièrent des méthodes d'analyse spécifiques. L'attention se focalise sur les productions symboliques du groupe, et d'abord sur les discours qu'il tient. Ou plutôt, sur ces discours en tant que productions symboliques. Ce qui change, en effet, c'est moins l'objet d'étude – l'historien a toujours travaillé sur des textes, même s'il fait appel à d'autres sources – que l'angle sous lequel on le considère. Dans le texte, l'histoire habituelle s'attache à ce que les linguistes appellent la fonction référentielle : ce que le texte dit, ce qu'il veut dire, la situation qu'il prétend décrire, l'événement qu'il entend raconter. L'histoire prend le texte comme la trace de quelque chose qui s'est passé, et qu'il permet de retrouver, de reconstituer. Elle s'intéresse à ce qui est à l'extérieur du texte, indépendamment de lui, à la réalité extratextuelle qu'il vise.

.....
Plus généralement, l'histoire culturelle doit s'intéresser à ce que Noëlle Gérôme appelle justement les *archives sensibles* : les images au sens le plus général, et les objets. Les insignes, les emblèmes, les bannières par exemple, mais aussi les photographies d'amateurs ou les cartes postales. Pour les aborder, cependant, les historiens doivent emprunter aux anthropologues ou ethnologues leur méthode dans toute sa rigueur [...]. Elle s'efforce de ne laisser échapper aucun détail, car elle refuse de décider avant de les avoir tous collectés s'ils sont significatifs ou non, et de quoi. Images et objets prennent sens à l'intérieur de séries (Prost, 1997, p. 138 et 141-142).

Cette dernière phrase, où est évoquée l'idée de « série », nous a semblé particulièrement féconde pour notre propos, en ce qu'elle permet de donner une étiquette à notre méthode, que nous appellerons ici « méthode sérielle ». Nous lui donnons toutefois ici un sens proprement qualitatif, par opposition à la méthode quantitative ou statistique à laquelle elle est d'ordinaire associée. Il nous est en effet apparu que notre analyse pouvait être dérivée d'un travail sur deux « séries » différentielles, nous permettant notamment de répondre de manière cohérente au découpage préalable de nos questions de recherche.

D'une part, l'ensemble des matériaux empiriques dont nous disposions, que nous avons rassemblés un peu à la manière d'une « collection », nous autorisait à constituer à partir de ceux-ci une première série, que nous appellerons « série descriptive ». En effet, il nous a semblé que l'ensemble des contenus, des objets de différentes natures et des images reliées au silo no 5 (qu'ils aient été « trouvés » à l'intérieur de l'exposition du Centre d'histoire de Montréal, ou parallèlement lors de nos propres recherches documentaires) pouvaient être remis en forme à travers une série de notre cru et qu'ainsi, en s'attardant à l'interprétation de leur fonction significative ou, pour reprendre le mot de Prost, de leur fonction « référentielle », celles-ci parlent en quelque sorte déjà d'un point de vue sociologique. Cette première série, dans sa nature descriptive – voire dans l'exercice même de la description qu'elle implique – est donc déjà de nature interprétative. Elle procède d'une recollection originale qui, bien sûr, doit être entendue en soi comme une « construction » au second degré. En outre, celle-ci nous permet de répondre de manière progressive à quelques-unes de nos questions, soit en identifiant les acteurs en présence, le type de mémoire, d'arguments ou d'affects qu'ils invoquent, la nature des conflits qui les lient ou les opposent, etc.

Or il nous fallait remarquer que notre analyse porte déjà en soi, au « premier degré », sur une construction analogue, bien que d'une autre nature : celle que représente à proprement parler la mise en exposition du silo no 5, que l'on pourrait encore appeler « série muséographique ». Le travail d'interprétation prend ici une autre teneur, puisqu'il repose sur l'observation critique d'une série déjà constituée, existant parmi d'autres, et participant donc en soi du processus de patrimonialisation que nous cherchions plus largement à étudier. Pour les fins

de notre démarche, nous l'avons nommée « série constructive », puisqu'elle s'attarde cette fois à décrire le processus de construction qui a présidé à la mise en exposition du silo no 5 dans le cadre des activités du Centre d'histoire de Montréal. Remarquons que si nous jouons ainsi sur les termes (dans un premier temps, nous cherchons à *construire une description* ; dans un second temps, à *décrire une construction*), ce n'est pas dans le but de confondre notre lecteur, mais bien parce que ceux-ci répondent, si l'on veut, d'un certain emboîtement dialectique de notre démarche. Pour le dire autrement, cette seconde série porte sur le processus de la mise en exposition du silo, c'est-à-dire sur la structuration ou sur les éléments étant intervenus en aval de l'exposition que nous avons retenue, et qui correspondent aux étapes de sa mise en forme et de sa production. Ces matériaux nous informent sur la cohérence que présente cette mise en forme particulière du silo no 5 dans ses aspects historiques et mémoriels : les sélections qu'elle a opéré, le type d'autorité et le contexte plus large ayant présidé à ces choix, etc. Cette seconde série devait ainsi nous permettre de répondre au moins partiellement aux questions que nous avons formulées quant à l'implication des savoirs historiques dans la patrimonialisation des vestiges industriels.

Nous présentons donc ici le résultat de ces deux séries, avec disons-le d'emblée tout ce qu'elles comportent de fragmentaire, d'incomplet ou d'insuffisant par rapport à nos ambitions de départ : nous nous livrons bien à un exercice, avec ce qu'il comporte une part de risque. Toutefois, préalablement aux sections qui suivent et par souci de clarté, nous avons jugé bon introduire le lecteur au silo no 5 lui-même dans sa pure matérialité, c'est-à-dire en fournissant à celui-ci une image de la situation urbaine et géographique ainsi que de la morphologie propre des lieux.

2.3 Situation géographique, contexte urbain et composantes architecturales

Replaçons donc notre lecteur en contexte. Les infrastructures portuaires dont fait partie l'élévateur à grain no 5 s'inscrivent à l'intérieur des ensembles plus vastes du Port et du Vieux-Port de Montréal. Celui-ci connaît aujourd'hui, conjointement à d'autres quartiers de la ville (l'arrondissement du Sud-Ouest et le Canal de Lachine, le quartier Griffintown, la

Cité du multimédia ainsi que le développement du Quartier des spectacles, notamment) une importante restructuration centrée sur la réhabilitation et le développement touristique, culturel et patrimonial.

Lové dans la partie ouest du port de Montréal, le silo no 5 est situé sur le quai de la Pointe-du-Moulin (*Windmill point*), une presqu'île artificielle faisant face aux berges, là où se rencontrent l'embouchure du canal de Lachine et les bassins du port de mer (figure 2.1). Sise aux abords du circuit cyclable qui longe à cet endroit la rue de la Commune, la Pointe-du-Moulin est séparée du fleuve par une série de hangars (le quai Bickerdike) ainsi qu'une longue jetée où se trouvent le Parc de la Cité du Havre, le Pont de la Concorde et Habitat 67, un complexe d'habitation aujourd'hui célèbre pour l'audace et le génie constructif de l'étudiant qu'était encore, au moment de sa construction pour l'Exposition universelle, l'architecte Moshe Safdie. Entre le quai de la Pointe-du-Moulin et la berge, un petit pont (*Mill bridge*) relie le site du silo no 5 au rivage, sous lequel cours une petite jetée verte accueillant aujourd'hui les Florales Internationales et le Jardin des éclusiers. L'emplacement du silo no 5 sur la Pointe-du-Moulin se situe à la hauteur de la rue McGill, dont la perspective débouche sur l'infrastructure (figure 2.2). L'imposant bâtiment y est visible depuis la côte du Beaver Hall, et constitue un repère géographique important depuis le centre-ville. Celui-ci marque en outre la frontière entre plusieurs quartiers et districts aux natures et aux vocations contrastées : l'emplacement du silo se trouve en effet entre le quartier des affaires (à la limite sud-ouest de l'arrondissement Ville-Marie, il est dans l'axe du Quartier International, du Centre de commerce mondial et de la bourse de Montréal), la Cité du Multimédia / Faubourg des Récollets, et enfin le cœur récréo-touristique du Vieux-Port (donc à proximité du musée de la Pointe-à-Callière, du Centre des sciences, de la place Jacques-Cartier du Marché Bonsecours). L'élévateur no 5 marque également un point de rupture entre des quartiers résidentiels fortement polarisés : alors que le Vieux-Port et une partie du canal de Lachine sont bordés par de luxueuses unités de logements et de condominiums récemment aménagés, on trouve, sur le versant ouest, les quartiers Saint-Henri et Pointe Saint-Charles, qui correspondent à une zone résidentielle beaucoup plus modeste (voire pauvre), elle-même enclavée entre le chic quartier Westmount et un district industriel abritant une imposante gare de triage bordée par deux autoroutes. Bien que relativement « isolé » entre toutes ces

frontières, le silo no 5 dispose néanmoins d'une visibilité enviable, puisqu'il surgit de manière imposante à l'entrée ou au sortir de la ville, lorsque l'on emprunte par exemple en voiture l'autoroute Bonaventure, le Pont Champlain ou depuis le Pont Victoria. Ces artères sont d'ailleurs reconnues pour leur « porte d'entrée » sur le paysage industriel de Montréal et pour, notamment, l'enseigne lumineuse *Five Roses* annonçant la présence d'une usine de transformation de farine anciennement reliée au silo no 5. Enfin, l'ensemble de ces caractéristiques font du site un candidat de choix à la spéculation foncière : malgré les coûts non négligeables qu'engageraient son éventuelle démolition, l'estimation de la valeur du terrain continue d'augmenter (SHM, (si)).

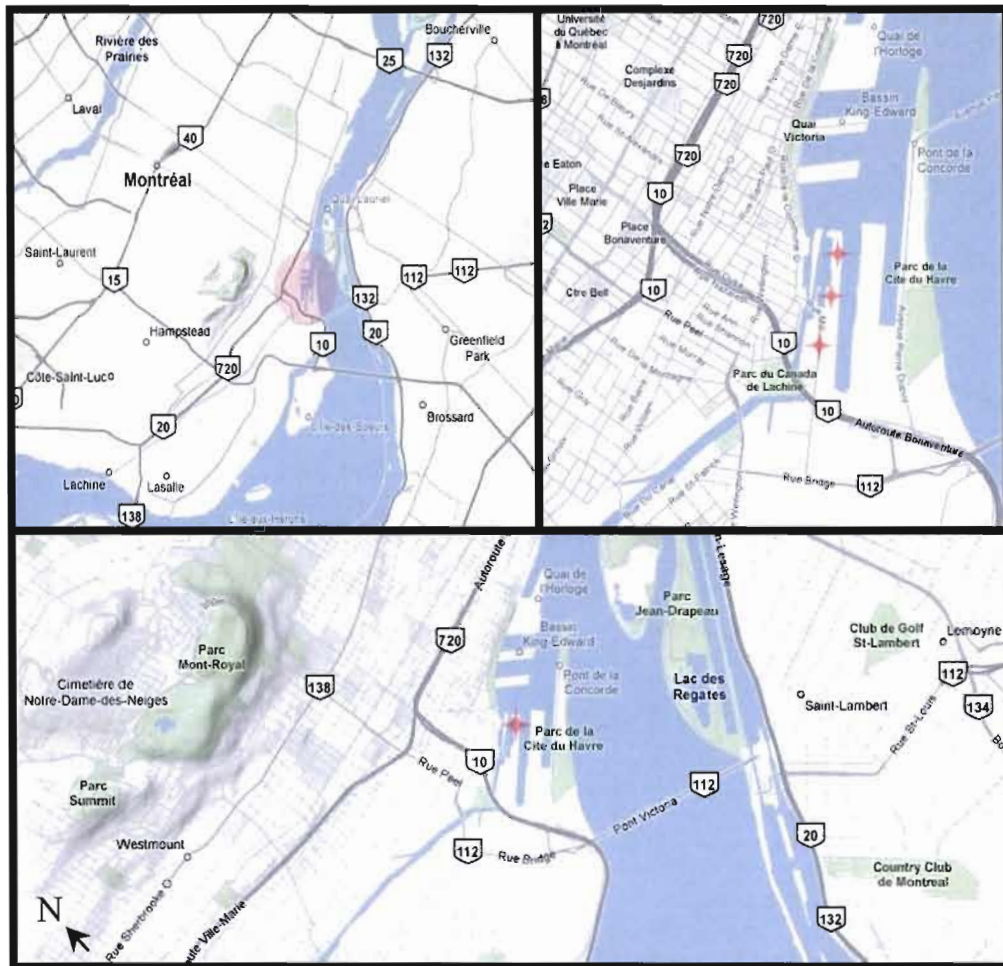


Figure 2.1 Situation géographique du silo no 5, à l’embouchure du canal Lachine et de la voie maritime du Saint-Laurent. Le silo no 5 se situe dans la partie sud-ouest du centre-ville de Montréal et de son port (en rouge). Source : Google Maps. Nous avons adapté les cartes pour les fins de notre exposé.

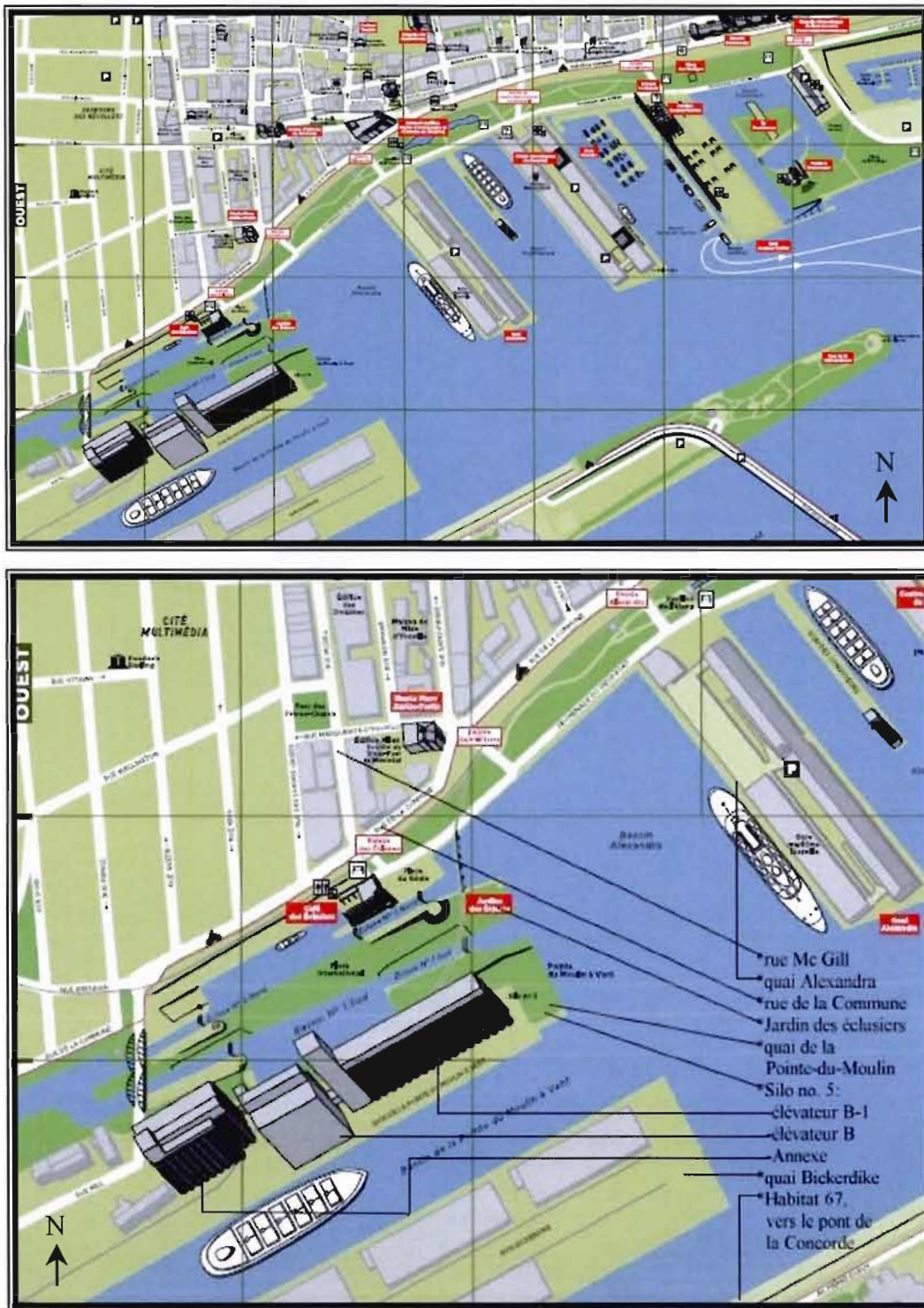


Figure 2.2 Les installations du silo no 5, plan du centre-ville de Montréal (détails).
Source : Ville de Montréal (si). Nous avons ici adapté deux plans rapprochés de la carte en ajoutant certains repères, pour les besoins de notre exposé.

Le silo no 5 entretient donc un certain rapport de proximité et de distance avec la ville : désaffecté, enclavé par des bassins d'eau et inaccessible au public, il demeure néanmoins un lieu connu et « reconnu » (cela dit sans égards, ici, aux différentes appréciations esthétiques ou financières du lieu), dont la présence s'impose en quelque sorte au paysage urbain de Montréal. Cela s'explique sans doute, outre sa situation géographique particulière, par l'aspect colossal du lieu. Les dimensions éléphantiques de l'engin sont en effet saisissantes : s'étalant sur plus d'un demi kilomètre, le bâtiment superpose de manière répétitive une longue rangée de silos atteignant en moyenne plus de vingt étages de hauteur. S'il peut en laisser certains indifférents, le silo no 5 ne passe donc certainement pas inaperçu. Malgré l'état relativement bon de ses structures (Hallé, 1995), le bâtiment affiche les traces de l'âge et d'une déliquescence lui conférant l'aspect curieux, énigmatique, voire mystérieux d'une épave. Les parois de ses façades d'acier sont fortement corrodées ; plusieurs cylindres de béton armé exposent les cicatrices de fissures ayant été colmatées ; les fenêtres, pour peu qu'elles existent, semblent vues de loin depuis longtemps fracassées.

La « dépouille » du silo no 5 surprend donc par le gigantisme et l'inusité de sa facture à la fois moderne et déclinante. Plus encore, son aspect saisit également par la complexité des structures et des enchevêtrements qui en composent l'ensemble. Le silo no 5, en effet, désigne en fait un agencement complexe d'élévateurs, de bâtiments, de cyclones, de convoyeurs et de galeries sur pilotis dont la lecture n'est pas simple aux premiers abords. On le lit généralement de manière stratifiée en fonction de l'édification historique de ses trois composantes majeures, soit trois ensembles structurels construits successivement entre 1903 et 1906 (pour l'élévateur B), 1913 (pour l'Annexe) et 1958 (pour l'élévateur B-1) (Pinard, 1992). L'élévateur B, le plus ancien (il est serait parfois appelé « la vieille maison »), est fait d'une structure rectangulaire en acier rappelant l'architecture des gratte-ciels de Chicago au début du siècle dernier (Hallé, 1995). Son agencement comprend trois registres étagés : un rez-de-chaussée aménagé sur une double hauteur (deux étages sans paliers), qui était à l'origine destiné à l'accueil et au transbordement de wagons ; une unité centrale aveugle, rectangulaire et haute, dissimulant la juxtaposition de silos ; et enfin un couronnement attique fenêtré, souvent appelé coupole ou maison haute, contenant principalement l'appareillage

mécanique (Hallé, 1995). On peut voir, sur les figures 2.3 et 2.4, L'élévateur B au moment de sa construction, et par la suite tel qu'on le retrouve aujourd'hui :



Figure 2.3 L'élévateur B du silo no 5 à l'époque de sa construction, au début du siècle. *Grand Trunk Elevator, Windmill Point, Montreal* (carte postale). Montreal Import Co., [19--?]. Source : BANQ.



Figure 2.4. L'élévateur B du silo no 5 tel qu'on le trouve aujourd'hui. Photographies : à droite, © Normand Rajotte, 2004 ; source : VM (si). À gauche, Marc Roumagnac, *Mise à l'échelle*, photographie numérique, 2006 ; source : Roumi photos.

Le second bâtiment consiste en une annexe qui comporte une trentaine de silos à grains circulaires en béton armé, disposés de manière à former un ensemble rectangulaire et relativement haut. L'ouvrage ne comporte aucune propriété singulière ou remarquable en terme d'architecture stylistique, et semble en ce sens une pure production d'ingénierie (figure 2.5). On le reconnaît toutefois à ses nombreuses marques de réfection, le béton ayant en effet du être consolidé à plusieurs reprises. Situé à l'ouest du pavillon B et donc à l'extrémité ouest de la Pointe-du-Moulin, il est la composante la plus « anonyme » du silo, et passe le plus souvent inaperçu : il se trouve en effet dans un endroit relativement inaccessible (même visuellement depuis de la berge), « coincé » entre des dédales de transport ferroviaire et routier.

Le troisième et dernier édifice est sans doute le plus imposant, ou du moins est-ce celui qui retient généralement davantage l'attention lorsque l'on évoque le silo no 5 (figure 2.6). L'élévateur B-1 est plus récent des trois. Il se déploie en longueur à l'extrémité est de la Pointe-du-Moulin, et s'étend en direction du Vieux-Port. Il est composé d'une longue rangée de silos superposés se fondant en une masse rectangulaire aveugle et subtilement ondulée, qui est couronnée par une petite rangée d'étages fenêtrés. Sa toiture arbore une série de cyclones de forme conique destinés au dépoussiérage et à la ventilation des élévateurs. Ceux-ci ont l'aspect quelque peu incongru d'appendices sophistiqués, et semblent étrangement disproportionnés par rapport aux façades et aux volumes massifs de l'édifice. Lorsque l'on y regarde de plus près (ces cyclones demeurant relativement petits à l'échelle du bâtiment), leur irruption ici et là semble disposée de manière relativement aléatoire, de telle sorte qu'ils apparaissent presque comme un artifice étrangement « baroque » en regard de l'épuration sévère qu'affiche le reste du bâtiment.



Figure 2.5 L'annexe du silo no 5. Photographies tirées de la série *Silo no 5*, Diana Shearwood, 2000.

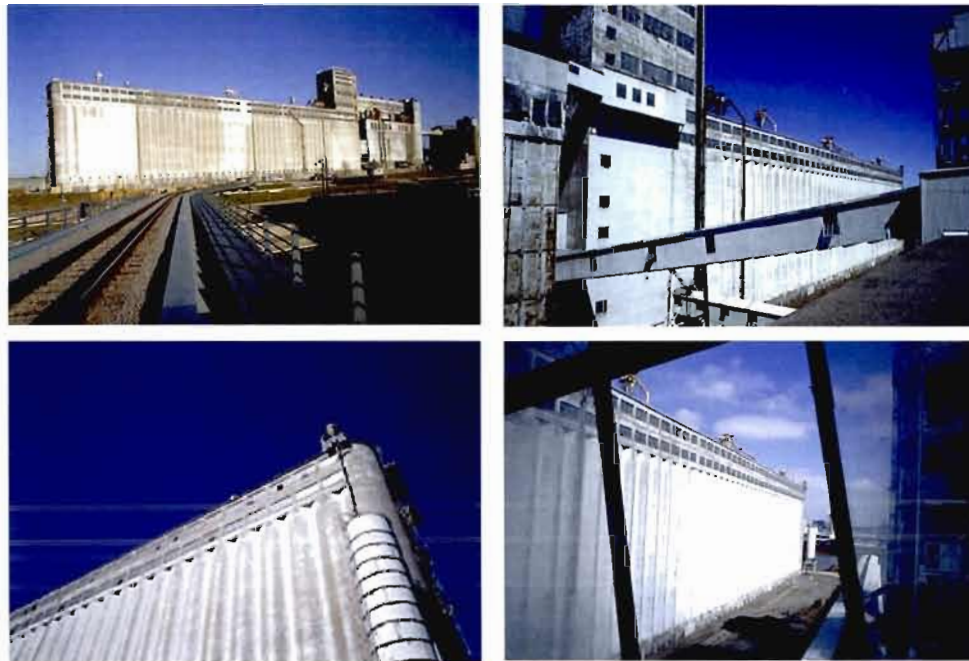


Figure 2.6 L'élévateur B-1 du silo no 5. La photographie en haut à gauche montre le B-1 avec, à sa droite, l'élévateur B et au loin l'Annexe ; les autres photographies montrent le B-1 et les galeries de convoyeurs lui étant reliées. Photographies tirées de la série *Silo no 5*, Diana Shearwood, 2000.



Figure 2.7 Photomontage montrant l'ensemble du silo no 5 formé de ses trois composantes, le B-1, le B et l'annexe. Photographie : Marie-France Bojanowski. Source : Silozine, FOCAM, projet *Silozine* (si).

2.4 Série descriptive : la documentation du lieu

Nous l'avons vu, le silo no 5 a à l'échelle de Montréal une présence paradoxale, à la fois forte et anonyme, incontournable bien qu'énigmatique. Son imposante stature semble trancher avec la fragilité du sort qui, dit-on encore sans trop savoir, l'« attend ». Son témoignage, celui d'« une époque » qu'on dit révolue, est curieusement si frappant, et le contraste avec son environnement actuel si grand, qu'il est pour le commun des mortels aujourd'hui difficile de saisir d'où une telle épave est surgie. Géant impassible et tranquille, le silo semble dormir, indifférent à la négligence et au temps qui l'usent désormais tout à fait passivement. Or le géant, pour monumental que semble son oubli, ne dort pas sans faire de bruit. Son inertie, inconvenante et spectaculaire, dérange. Bientôt au cœur d'un débat intempestif, sa vocation tergiverse ; rumeurs et plaidoyers mettent son sort en balance. Mésestimé, convoité, revendiqué, haï : toute cette agitation, pourtant, ne semble pas perturber outre mesure l'arrogance immobile du no 5, et le lieu persiste encore aujourd'hui à se poser en énigme.

2.4.1 Modernités montréalaises : les paysages d'une nouvelle urbanité

Érigé en plusieurs étapes sur une longue période allant du début du siècle à l'après Seconde Guerre mondiale, le silo no 5, à l'image peut-être de l'émoi qu'il cause aujourd'hui, est né d'une époque de tumultes. Dès la fin du 19^e siècle, Montréal, une ville dont l'envergure est

pourtant plutôt modeste en terme de population, devient en effet le théâtre d'une importante joute économique à l'échelle du continent. Montréal rompt alors avec son passé de ville coloniale et s'affirme progressivement comme métropole industrielle, polarisant une large part des capitaux en provenance de l'Angleterre et du Canada (Hanna, 1998). Elle détient à l'époque une situation enviable du point de vue de sa voie maritime, qui est alors réputée servir de « pont impérial » entre le Canada et le continent européen, et rivalise en cela avec certaines des plus grandes villes de la côte étasunienne (Hanna, 1998, p. 49). La vocation portuaire de Montréal, à l'origine même de sa fondation, prend en effet au tournant du 19^e siècle une extension considérable, opérant une transformation radicale de son paysage urbanistique et riverain. Entre 1830 et 1850 déjà, le gouvernement fédéral, avec l'aide d'investisseurs privés, injectent d'importantes sommes pour la construction de quais destinés à l'accueil de navires dans le port de mer. À la même époque, on assiste à l'apparition des premiers silos à grains du port de Montréal, pour la plupart des silos en bois flottants construits en hauteur. Ils sont destinés au transit des productions de l'Ouest, dont l'agriculture et le peuplement se développent alors rapidement. Le port de Montréal s'urbanise et se densifie à mesure de l'intensification progressive de ses activités, si bien qu'au tournant du siècle, de nombreuses jetées artificielles et de grands quais permanents (les quais Alexandra, Jacques-Cartier, King Edward, Bickerdike ainsi que les jetées Mackay et Victoria) sont construits, transfigurant ainsi passablement le paysage riverain initial de l'île (figure 2.8).

Devenue porte d'entrée intérieure et plaque tournante des exportations canadiennes à l'international, Montréal vit donc des années 1880 à 1930 une période de vitalité inédite, qui marquera durablement son paysage ainsi que la configuration de ses espaces urbains (Linteau, 1998, p. 27). Durant cette période, la population urbaine de Montréal bondit de 140 000 à près d'un million d'habitants, alors que Toronto, sa plus proche rivale canadienne, ne compte en 1931 que 673 000 citoyens (Sutcliffe, 1998, p. 21). Si Montréal, en terme de densité urbaine, n'atteindra jamais l'amplitude d'autres grandes villes du monde, sa croissance économique fulgurante et son statut de ville de transit entre les Etats-Unis et l'Europe la placent dans une position enviable sur le plan du commerce international. Pôle régional sans conteste dominant à l'échelle du Québec, Montréal s'affirme également comme métropole et principal centre manufacturier de l'économie intérieure nationale. Plus encore,

la ville devient pendant cette période le principal pôle financier du capitalisme canadien, et le siège de plusieurs grandes banques. Rapidement, Montréal s'impose comme centre d'attraction économique majeur, accueillant de plus en plus en sol canadien les succursales et les sièges sociaux de corporations américaines. La ville coloniale qu'était Montréal est bientôt une métropole connue et reconnue à l'échelle nord-américaine.

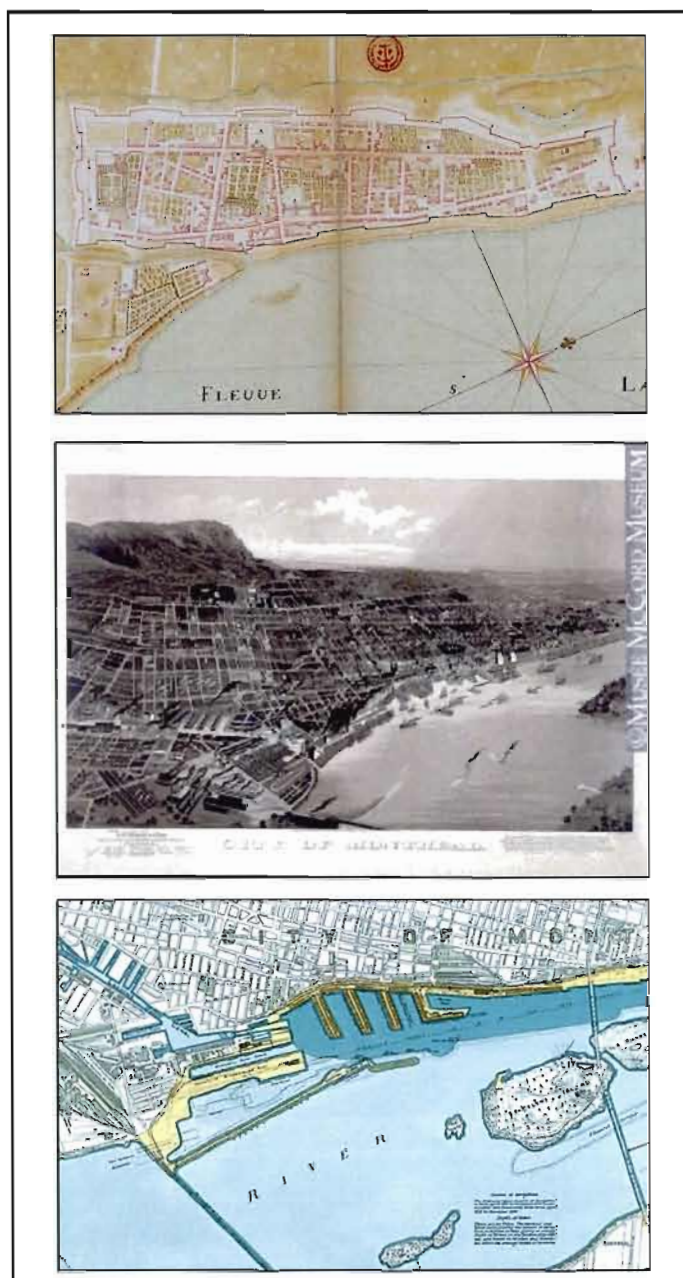


Figure 2.8 L'urbanisation des berges et le développement du port de Montréal. En haut : plan de la ville de Montréal en 1731, tiré de Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry, *Plan de la ville de Montréal dans la Nouvelle-France*, archives nationales (Fr), Centre des Archives d'Outre-mer, Aix-en-Provence, 1731. Source : VM (si). Au milieu : Ville de Montréal, anonyme, encre sur papier -lithographie, 1888. Source : MMC, no M4824. En bas : plan du port de Montréal en 1930 (détail), archives du Port de Montréal. Source : VM (si).

Cet « âge d'or » de Montréal sera toutefois de courte durée. Malgré sa posture dominante au tournant du siècle, celle-ci demeure fragilisée par la concurrence que lui livrent d'autres métropoles du continent (New-York et Chicago, notamment, en ce qui concerne les États-Unis, et bientôt Toronto à l'échelle nationale). Malgré sa situation stratégique en la matière, la fermeture saisonnière du port de Montréal, qui est contrainte par les glaces en hiver, accuse un certain handicap par rapport à d'autres ports de mers. De plus, bien que cette tendance ne se confirmera qu'à partir des années 1920, la structure générale des échanges se polarise progressivement autour d'un commerce bilatéral entre le Canada et son voisin du sud. Ce contexte tend à favoriser les régions centrales au détriment de Montréal, dont l'avantage stratégique repose surtout sur le relais des trafics d'est en ouest, depuis ou vers l'Europe.

Face à ces pressions, Montréal cherche à consolider son rôle de centre administratif et industriel nord-américain. La modernisation des infrastructures urbaines et des réseaux de transports devient alors impérative. On priorise l'amélioration du trafic maritime et des réseaux ferroviaires, qui sont le véritable nerf du développement industriel et métropolitain d'alors (Hanna, 1998, p. 50-52).

Ces tensions extérieures fournissent le prétexte à un développement urbain sans précédent, mis en oeuvre conjointement par les autorités publiques et les grandes figures industrielles de l'époque. La seconde moitié du 19^e siècle verra ainsi naître à Montréal plusieurs projets de grande envergure. Parmi ceux-ci, la réfection, l'élargissement et les approfondissements successifs du Canal de Lachine, des années 1840 à 1880, marquent un point tournant. Celui-ci permet désormais d'accueillir et de stocker les marchandises transportées par des grands cargos et des transatlantiques, favorisant une circulation marchande à grands volumes. Le développement d'industries manufacturières, qui s'agglomèrent à proximité, constitue progressivement un point névralgique de la fabrication montréalaise. Les années 1850 voient également la construction du pont Victoria, un ouvrage ambitieux, le premier du genre à franchir la barrière du Saint-Laurent. Conçu par un architecte de renom, Robert Stevenson, le pont est commandé par la compagnie du Grand Tronc, qui aspire alors à relayer l'ensemble du pays par une voie ferrée continentale faisant concurrence aux grands réseaux américains.

Sa construction relève à l'époque d'une véritable prouesse, à tel point qu'on l'évoque de par le monde comme « la huitième merveille du monde » (Hanna, 1998, p. 50).

Figurant parmi les plus importants employeurs de l'époque, les compagnies maritimes et ferroviaires sont alors les principaux acteurs du développement et de l'expansion métropolitaine. Ceux-ci, en outre des pressions extérieures que subit Montréal à l'échelle continentale, animent « de l'intérieur » un théâtre de tensions et de luttes qui contribuera largement à façonner le paysage de la métropole. La compagnie du Grand Tronc, une entreprise ferroviaire d'allégeance britannique qui sera jusqu'au milieu du 19^e siècle l'une des plus importantes au Canada, y installe son centre administratif peu de temps après la construction du Pont Victoria. La fondation, en 1881, du Canadien Pacifique (CP) grâce au concours de banques et de capitaux montréalais lui fait toutefois rapidement concurrence (Hanna, 1998, p. 51). Les deux transporteurs rivalisent dès lors pour le contrôle des lignes de chemin de fer et des différents points de jonction de la ville. Cette opposition se concrétise, entre autres, par le déploiement de projets spectaculaires s'articulant autour de la visibilité et de l'image distinctive des compagnies ferroviaires. Celles-ci s'engagent alors dans une véritable course à l'érection de gares et d'architectures de prestige (Hanna, 1998, p. 51). Des années 1880 à 1910, le Canadien Pacifique fait appel aux services d'architectes internationalement réputés et érige la gare Windsor. Le bâtiment, conçu par l'américain Bruce Price, est sobre mais imposant ; il est aménagé à la fine pointe des technologies de l'époque. Le CP prend également possession de la gare-hôtel Viger et en rénove les installations, en plus de parachever la construction des ateliers Angus, un gigantesque complexe dédié à l'entretien et à la fabrication de ses équipements. De son côté, le Grand Tronc donne à son siège social montréalais les allures d'un « palais », tel qu'il fut surnommé à l'époque, et entreprend l'exploitation et la rénovation de la gare Bonaventure, que l'on promet des plus fastueuses (Hanna, 1998, p. 52). Au tournant des années 1910, un troisième joueur, le Canadien Nord (CN), entre en jeu de manière impromptue, et annonce en grande pompe la mise en chantier d'un projet d'une ampleur jusqu'alors inégalée. Le projet, outrancièrement ambitieux pour l'époque, prévoit la construction d'une ligne déjouant par le nord les contrôles quasi monopolistiques qu'exercent les autres compagnies ferroviaires sur les entrées de la ville. Le CN projette de faire passer cette ligne par un tunnel creusé sous le

mont Royal, lequel déboucherait sur une gare somptueuse jouxtant comme pour les narguer celles du CP et du Grand Tronc. Pour couronner le tout, la compagnie propose rien de moins que d'aménager la montagne elle-même en une vaste cité-jardin...

Parallèlement à cette mobilisation compétitive des capitaux privés, les autorités municipales ainsi que la Commission du havre entreprennent pendant cette période de grands travaux d'assainissement et de modernisation : de 1855 à 1888, on procède à la construction d'aqueducs, d'égouts et d'infrastructures sanitaires. On débute la construction de réseaux téléphoniques et on dessert les quartiers de la ville par un tramways, en plus d'éclairer et d'électrifier le secteur du port de Montréal (Dagenais, 2007). La ville s'érige de plus en plus en hauteur, autour notamment du secteur des gares, qui exerce une certaine attraction sur le secteur des affaires et le monde financier. On aspire aux grattes-ciels et à la monumentalité des mégapoles que sont déjà New-York et Chicago, dont la facture architecturale est d'ailleurs de plus en plus imitée. La Montréal qui entre dans le siècle est une ville prospère qui fourmille de travailleurs, un lieu d'affaires et d'ambitions. Mais le spectre encore insoupçonné de la guerre et de la crise freinera radicalement les ardeurs et l'expansionnisme effréné de la ville et des entreprises privées qui s'y trouvent. Le magistral projet annoncé par le CN, à peine commencé, ne sera jamais achevé. L'entreprise est nationalisée en 1915 et devient le Canadien National. La compagnie du Grand Tronc, qui a pris ombrage du succès du CP et qui souffre de graves problèmes financiers, tombe quant à elle en faillite quelques années avant le crash de 1929, et sera par la suite assimilée au CN.

Sans doute est-ce là faire une bien courte histoire d'une époque éphémère mais glorieuse où, approximativement circonscrite entre les années 1880 et 1930, Montréal se transforme sans précédent. Ce rapide coup d'œil nous permet toutefois de remettre en contexte la construction des silos à grains du port de Montréal, qui furent pour la plupart construits à l'issue des luttes menées par les grandes compagnies ferroviaires et les conglomérats maritimes de l'époque. La compagnie du Grand Tronc, entre 1859 et 1872, a déjà fait construire un élévateur à grains sur la rue Mill, à proximité des écluses du Canal de Lachine. Celle-ci est toutefois rapidement rejointe par le CP qui, entre 1885 et 1887 (très peu de temps, donc, après sa fondation), érige rue Dalhousie deux élévateurs à grains d'une capacité substantiellement plus importante.

Cette première génération de silos, un élément parmi d'autres alimentant la rivalité entre le Grand Tronc et le CP, est faite de bois et figure parmi les premières constructions « en hauteur » de Montréal. Rapidement toutefois, ces silos ne suffisent plus à la demande : la croissance du port est exponentielle mais doit néanmoins réagir constamment à la compétition étrangère. De plus, les silos en bois sont propices aux explosions et donc soumis aux risques d'incendies ; les structures de bois résistent mal à l'emploi et sont peu sécuritaires. Dans ce contexte, la Commission du havre lance un plan de développement prévoyant la construction d'élévateurs « dernier cri ». De 1902 à 1905, la Steel Storage Elevator Co., une firme de Buffalo, érige dans l'axe de la Place Royale un premier silo à grain en acier, d'une capacité d'environ un million de boisseaux. C'est à Buffalo, en effet, que l'on trouve à ce moment les quelques prototypes d'élévateurs faits d'acier, les tout premiers à employer ce matériau qu'on estime alors révolutionnaire. À peu près au même moment, la Commission du havre fait pression sur le Grand Tronc et lui offre un emplacement de choix sur le quai de la Pointe-du-Moulin, sous promesse d'y construire deux élévateurs à grande capacité, respectivement prévus pour 1904 et 1920 (CHM, 2000). C'est que, déjà à ce moment, le Grand Tronc souffre de la concurrence féroce que lui livre le CP. Il éprouve de plus certaines difficultés financières (encore toutes relatives) imputables à l'achat excessivement ambitieux de lignes qui s'avèrent inutiles, tandis que d'autres, anciennement construites selon des normes européennes, ont dû être adaptées aux réseaux américains (Hanna, 1998, p. 53). Il faut dire que, les progrès technologiques aidant, la montée d'un commerce spéculatif du blé force les acteurs industriels de ce secteur à agir de manière précipitée (Hallé, 1995, p. 21). De 1903 à 1906, le Grand Tronc construit donc l'élévateur B, première composante de l'ensemble que formera plus tard le silo no 5. Tout comme le silo no 1, l'élévateur B est conçu par l'ingénieur John S. Metcalf, dont les bureaux de Chicago, spécialisés dans ce type d'édifices, sont fort renommés. La réputation de Metcalf, qui n'est déjà plus à faire, se confirmera dans l'exécution novatrice des deux structures. Leur conception, qui agence des silos rectangulaires en acier, est parfaitement originale. Ils impressionnent les milieux du génie civil et industriel de l'époque : on les décrits comme « (...) *the most important engineering works of modern times* » (*Engineering News*, 1901, cité dans Hallé, 1995, p. 11). L'invention de Metcalf, dont le silo no 1 et l'élévateur B sont des prototypes, deviendra par la suite un modèle imité un peu partout en Amérique (Hallé,

1995, p. 22). Entre 1910 et 1912, Metcalf, qui a ouvert une succursale à Montréal, reçoit la commande d'un troisième élévateur d'acier : l'élévateur no 2, qui sera construit derrière le marché Bonsecours. La structure, qui ressemble visuellement aux précédentes, est parfaitement gigantesque. L'ingénieur, qui a perfectionné ses dessins, conçoit une installation pouvant recevoir jusqu'à 2 622 000 boisseaux, soit plus du double de celles, respectivement, du silo no 1 et de l'élévateur B construits à peine quelques années plus tôt (CHM, 2000).

Toutefois, l'acier présente quelques irritants : nouveau et cher, on trouve peu d'ouvriers qualifiés pour le travailler. Il est peu malléable et engendre des pertes importantes d'espace, en plus d'être sensible aux écarts de température et à la corrosion. Ces inconvénients seront surmontés avec l'émergence d'un autre matériau de pointe, moins coûteux et surtout résistant au feu : on entre dans l'ère miraculeuse et prolifique du béton armé. Dès 1913, on fait une fois de plus appel à Metcalf afin de construire une annexe de la sorte pour l'élévateur B, qui forme la seconde composante historique de l'actuel silo no 5. Cette annexe, le plus vieux des silos en béton armé du port de Montréal, est aussi l'un des premiers du genre au Canada et en Amérique du Nord. Cependant, la technique utilisée n'est pas encore tout à fait au point. Son entretien s'avère difficile et nécessitera de nombreuses consolidations au cours des années 1920 (Hallé, 1995, p.13) .

C'est encore aux services de la firme Metcalf que l'on fait appel quand, en 1924, on érige pour le compte de la société Canadian Vickers un autre élévateur d'importance, le no 3, qui comporte une structure mixte de béton et d'acier (CHM, 2000). Metcalf est alors une véritable star du génie civil et industriel : à lui seul, il touche à la construction de presque tous les grands élévateurs qui survivront jusqu'aux années 1970 dans le port de Montréal, à l'exception de silo no 4 et de l'annexe B-1 du silo no 5. Ceux-ci sont construits bien après sa mort en 1912, et la dissolution de sa firme en 1938 (Hallé, 1995, p. 23). Contrairement aux autres, le no 3 est établi plus à l'est, dans le but de désengorger la zone centrale du port qui est alors au paroxysme de son développement. Il est sans doute difficile de le concevoir aujourd'hui, mais le port tout entier ressemble alors à un gigantesque dédale formé de hauts remparts, de fumées criantes, de murs rectangulaires et cylindrés, de quais juxtaposés, de coursives, de galeries aériennes et de convoyeurs d'où émanent nuit et jour les bruits lourds

ou stridents d'une incessante activité. L'année même de la construction du no 3, la Commission du havre, qui sera plus tard mise sous gestion fédérale et remplacée par le Conseil des ports nationaux (1936), rachète l'élévateur B et l'annexe du no 5 suite à l'annonce de la faillite du Grand Tronc (Port de Montréal, (si))³. Fort de constructions successives et d'investissements colossaux, le port de Montréal n'a jamais été aussi vigoureux : un long déclin s'annonce.

2.4.2 La modernité culturelle de Montréal

Mais restons-en encore un peu à cette époque dite « de gloire ». Dans les années 1920, le port de Montréal est donc, nous l'avons dit, à son apogée : il rayonne à l'international, et est devenu rien de moins que le plus grand port d'exportation céréalière du monde (Linteau, 1998). La ville toute entière connaît une croissance urbaine considérable et surtout rapide : au tournant des années 1920, la population des villes dépasse pour la première fois au Québec celle des régions rurales (Trépanier, 1998, p. 11). Cette vitalité porte une série de bouleversements qui, progressivement, auront une incidence majeure sur les paysages non seulement urbains et industriels, mais aussi et plus largement culturels de Montréal et du Québec. Comme le dépeignent Marcel Fournier et Véronique Rodriguez,

Une nouvelle culture urbaine fait son apparition en même temps qu'affluent de nouveau immigrants venant conférer à la ville un caractère plus cosmopolite et que de nouvelles générations d'écrivains et d'artistes affirment une identité francophone dont la dimension politique devient essentielle. Ces phénomènes accélèrent le mouvement vers la modernité et favorisent la constitution d'un champ intellectuel et artistique plus dynamique et plus autonome. (...) Déjà à cette époque, la culture urbaine est fondée sur l'information et les communications, véhiculées grâce aux moyens de transport rapides (chemins de fer, tramways), à une presse à grand tirage, au téléphone, mais aussi au cinéma, au gramophone et à la radio (Fournier et Rodriguez, 1998, p. 39-40).

Entre 1890 et 1910, l'activité montréalaise se diversifie en effet de manière inédite sur le plan de la culture tant vernaculaire que des élites. De manière générale, on dépeint l'ambiance populaire de l'époque comme celle d'une ville typiquement portuaire: territoire d'affluence

³ Les sources consultées ne concordent pas sur la date de cet événement ; elles oscillent entre 1922 et 1924 (Hallé, 1995 ; Linteau, 1998 ; Hanna, 1998 ; Port de Montréal, (si)).

où abondent voyageurs, parvenus ou touristes en quête d'émoustillements et de spectacles, c'est le Montréal du *Red Light district* et de la *Main* bigarrées d'affichages multilingues, de tavernes colorées, de cabarets et de clubs où défilent nuit et jour parieurs et effeuilleuses. C'est encore l'image d'un territoire frontalier traversé d'américains venus déroger *off limits* aux contraintes prohibitives du sud ; celle d'une ville alternativement burlesque, interlope ou mécréante, déchirée par une scission linguistique criante entre francophones et anglophones. Montréal est de plus en plus traversée d'influences chargées d'une américanité nouvelle, « authentique » : vaudeville et *jazz riffs* rencontrent non sans une certaine étrangeté des accents *blacks*, juifs ou *irish*, qui fusent entre l'anglais distingué du *Golden Square Mile* et le joual canadien français des taudis populaires.

Ce bouillonnement atteindra également, quoi que d'une toute autre manière, les cercles lettrés ou savants. Émergent au tournant du siècle une panoplie d'hebdomadaires, de revues, de cercles artistiques et littéraires, d'établissements et d'écoles dont certaines figurent parmi les premières institutions culturelles francophone de l'île. Quoi que de manière graduelle et encore fort variable, une rupture avec le conformisme et l'académisme (presque exclusivement anglophone) qui dominaient jusqu'alors le monde artistique s'amorce. Quelques galeries privées audacieuses annoncent les balbutiements d'un marché proprement canadien de l'art (Fournier et Rodriguez, 1998, p. 44). Bien que l'on affirme généralement (et peut-être un peu facilement) qu'il faille attendre les années 1940 avant de voir au Québec se constituer une véritable avant-garde porteuse d'une « modernité culturelle » à l'échelle nationale (Lamonde et Trépanier, 1986, p. 74), les débuts du siècle marquent à Montréal une époque sur ce plan charnière, truffée d'ambivalences, mais aussi de franches contestations.

En peinture, notamment, une génération d'artistes influencés par l'impressionnisme et le post-impressionnisme, revenant pour la plupart de séjours à l'étranger, s'intéressent (de manière d'abord sporadique, puis progressivement plus soutenue) aux paysages de l'urbanité canadienne et montréalaise. En amont de ce mouvement, la peinture canadienne de la fin du 19^e siècle affiche déjà, notamment chez les luministes, certaines préoccupations pour la texture des fumées, pour l'atmosphère particulière des lumières, ou encore pour le spectacle inusité des constructions de bois et de fer qui envahissent alors peu à peu les campagnes. Ces

« incursions » de l'industriel dans le pittoresque des paysages canadiens demeurent encore marginales et sont souvent empreintes d'une certaine nostalgie relative à l'envahissement des paysages ruraux par une industrialisation soudaine, troublante et sauvage. Elles surgissent toutefois ici et là comme autant d'éléments qui seront progressivement incorporés à l'imaginaire géographique et identitaire propre aux représentations paysagères nationales. En témoigne par exemple une des sept toiles intitulées *Niagara* de George Inness, qui offre une perspective saisissante des célèbres chutes d'où surgissent, en promontoire, les fumées d'une cheminée provenant d'une usine avoisinante. Allant de ce fait à l'encontre, notamment, de certains préceptes de la *Hudson River School*, l'œuvre d'Inness préfigure ici une rupture, introduisant subrepticement dans l'héroïque et le pittoresque canadien les éléments d'une perception plus directe, voire plus subjectiviste du paysage (MBAM, 2009 ; figure 2.9). Toutefois, l'intérêt de la peinture et de la photographie pour les paysages et les scènes urbaines ne s'accroîtra véritablement qu'aux débuts du 20^e siècle. Comme le soulignait récemment l'exposition *Grandeur nature* (2009) présentée par le Musée des beaux-arts de Montréal, « les thèmes des villes surpeuplées, des logements pour immigrants et des baraques (...) » s'imposent dès lors de manière plus marquée chez des artistes tels « (...) Ralph Albert Blakelock, Louis Comfort Tiffany, Jacob Riis, Edward S. Curtis, Alfred Stieglitz, Alexander Henderson, William Notman (...) », ainsi par exemple que chez quelques-uns des membres fondateurs du groupe des sept, dont J.E.H. MacDonald (MBAM, 2009 (si) ; figure 2.10).



Figure 2.9 George Inness, *Niagara*, 1893. Huile sur toile.
Source : MBAM.

Sur la scène québécoise, c'est à partir des années 1910 que l'on retrace quelques-unes des premières représentations d'un univers plus résolument industriel et métropolitain. À l'encontre du régionalisme et du nationalisme qui occupent de manière quasi hégémonique la production picturale d'alors, celles-ci délaissent les scènes pittoresques, traditionnelles ou folkloriques pour s'attaquer à des thèmes plus proprement urbains (Trépanier, 1998, p. 11). Bien qu'encore relativement rares, ces oeuvres s'inspirent directement des spécificités du paysage industriel montréalais. Elles s'intéressent en particulier aux vues enfumées et saisissantes qu'offre son port de mer, ainsi qu'aux formes monumentales et inusitées des élévateurs, des convoyeurs et des hangars qui en jonchent la rive. On en retrouve quelques exemples chez Suzor-Côté ou Maurice Cullen, ainsi qu'un peu plus tard chez Alexander Bercovitch (figure 2.11 à 2.13). Le port s'offre pour eux comme un sujet d'exploration appréciable, puisqu'il présente de grandes affinités avec la recherche d'effets perceptuels et lumineux typique des courants impressionnistes qui les influencent (MBAM, 2009 (si)).



Figure 2.10 J.E.H. MacDonald, *Tracks and Traffic*, 1912. Huile sur toile. Cette scène hivernale est située dans la cour de triage de la compagnie du Grand Tronc (Toronto). Sources : AGO et MBAM.



Figure 2.11 Maurice Cullen, *Le Port de Montréal*, 1915. Huile sur toile. Source : MNBAQ.



Figure 2.12 Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Les fumées du port de Montréal*, 1914. Huile sur toile. Source : MNBAQ.



Figure 2.13 Alexander Bercovitch, *Vue du Port de Montréal*, vers 1934. Gouache, fusain et graphite sur papier. Source : MNBAQ.

Ces thèmes demeurent toutefois relativement inusités, c'est-à-dire qu'ils n'identifient pas un sujet de préoccupation « fort » au sein la production de ces peintres. D'autres artistes tels Marc-Aurèle Fortin, Ivan Neilson, Albert Dumouchel, Simone Hudon, Ernst Neuman ou Maurice Lebel s'intéresseront occasionnellement, pendant la première moitié du 20^e siècle, à des thèmes analogues. Chez ceux-ci toutefois, et chez Fortin en particulier, ces paysages urbains et industriels demeurent attachés à des représentations nostalgiques dont la beauté, ambivalente, trahit le sentiment d'un envahissement et d'une destruction des univers locaux par les masses urbaines (Trépanier, 1998, p. 12). Ces éléments trouveront cependant dans la production d'autres peintres une expression beaucoup plus assumée, dont au premier chef celle d'Adrien Hébert, qui consacrera plusieurs de ses œuvres à la vie du port de Montréal. Il peint de manière récurrente le gigantisme et la monumentalité des infrastructures portuaires de l'époque. À l'encontre de plusieurs de ses contemporains, sa perspective est d'emblée plus libérale, plus volontaire, voire plus célébrante de l'avènement d'une modernité économique et sociale montréalaise à laquelle il assiste (figure 2.14). Comme le rapporte à son sujet Esther Trépanier,

Ses nombreux tableaux, réalisés à partir de 1924 sur les monuments de l'architecture portuaire et sur les activités qui l'entourent, ainsi que les nombreuses représentations des artères commerciales avec leurs passants, leurs vitrines et leurs affiches publicitaires, sont autant de témoignages du caractère nord-américain de notre modernité tout en étant une reconnaissance, par son inclusion dans le domaine de l'art, de la beauté inhérente à la vie urbaine contemporaine. [...] cet œil cadre, dans des perspectives inusitées, un environnement et une organisation architecturale moderne et affirme, sous un mode positif, le caractère irréversible de l'industrialisation et de l'urbanisation (Trépanier, 1998, p. 17-18).

Omniprésents dans l'œuvre d'Hébert (une de ses œuvres les plus connues, *Le Port de Montréal* (1924), met en scène de manière fort imposante l'élévateur no 2), les silos à grains du port de Montréal y font figure de proue. Ils en arrivent presque, à travers son œuvre, à personnifier la ville elle-même : ils illustrent triomphalement une sorte de « reconquête américaine » de Montréal par elle-même, démontrant avec grandiloquence l'ampleur d'un essor économique fulgurant.



Figure 2.14 Les silos de Montréal dans la peinture d'Adrien Hébert. De gauche à droite : 1) Adrien Hébert, *Montreal Harbour*, huile sur toile, 153 x 122 cm, 1924. Photo: Jean-Guy Kérouac ; © Estate of Adrien Hébert. Source : MNBAQ. 2) Adrien Hébert, *Duchess of Richmond*, charbon de bois sur papier de vélin, 94 x 70.5 cm, c. 1931. Source : NGC (no 16906). 3) Adrien Hébert, *Montreal Harbour*, huile sur toile, 64 x 46.2 cm, c. 1927-1930. Source : NGC (no 26995).

Mais il y a là bien davantage qu'une simple référence témoignant avec éloquence de la « réalité » de cet âge d'or montréalais dans la peinture québécoise de l'époque. Plus avant, les silos du port incarnent à un autre niveau la percée d'un discours artistique nouvellement « manifeste », ouvertement contestataire. En effet, au-delà de la contemporanéité propre du thème (en soi légitimatrice du point de vue de la nouveauté d'un tel sujet), la figure des silos s'attache aux toutes premières manifestations d'une « modernité culturelle québécoise » (Lamonde, 1986). Celles-ci s'appliquent ouvertement à déconstruire l'autorité, le traditionalisme et le conservatisme qui dominent alors les cercles cultivés du domaine des arts. En mai 1918 (la première et seule année de sa parution) *Le Nigog*, une revue polémique fondée par les artistes Marcel Dugas, Robert de Roquebrune, Fernand Préfontaine et Léo-Pol Morin, publie un croquis de l'élévateur no 2 réalisé par Adrien Hébert (Fournier et Rodriguez, 1998, p. 43). La revue est aujourd'hui considérée comme l'une des pionnières du genre au Québec. Contre les goûts et les faveurs d'un public que l'on juge (en même temps que l'inertie et l'académisme des élites) avec un mépris radical et intempestif, celle-ci fait pour une des premières fois valoir haut et fort la légitimité d'un discours de l'« art pour l'art ». Le numéro de mai, à l'image des propos qu'y tiendront ultérieurement des auteurs comme Fernand Préfontaine ou Louis Bourgoïn, comprend un article de P.P. Le Cointe intitulé « l'esthétique de l'ingénieur », où l'on peut lire :

De la machine, dépouillée du superflu, se dressant simple, réduite aux organes essentiels, émane une certaine impression d'admiration, émotion esthétique [...]. Ne trouvez-vous pas que l'élévateur à grain no 2 du port de Montréal, bien que masse de ciment armé, bien que conçu par un simple ingénieur, est après tout œuvre d'artiste (P.P. Le Cointe, 1918, p. 142 et 144, cité dans Trépanier, 1986, p. 77) ?

À l'époque provocante, cette affirmation d'une avant-garde artistique québécoise emprunte aux discours du fonctionnalisme esthétique qui, depuis quelques années déjà, animent les mouvements de l'internationale moderne en art et en architecture. L'emprunt, toutefois, n'est pas tout à fait éhonté. La ville jouit alors d'une réputation enviable en Amérique comme en Europe. Aussi les silos du port de Montréal seront-ils remarqués à l'international et salués par la presse architecturale de l'époque. Lors d'un voyage en Amérique, Le Corbusier et Walter Gropius, deux fondateurs déjà célèbres du mouvement moderne, visitent les ports de Buffalo, de Minneapolis et de Montréal. De retour sur le continent, ceux-ci vantent avec enthousiasme l'architecture prodigieuse des élévateurs à grains d'Amérique ; Walter Gropius ira même jusqu'à en comparer le pouvoir expressif à celui de grands temples égyptiens (Cohen, 1995, p. 66-67, cité dans Hallé, 1995, p.12). Les deux architectes évoquent l'innovation et la beauté formelles des silos ; ils soulignent leur valeur esthétique inédite, leur monumentalité intemporelle, ainsi que la prouesse de leur démonstration technique. Pour reprendre la maxime célèbre de l'architecte Louis Sullivan (un américain, lui aussi pionnier du mouvement moderne), leurs qualités formelles correspondent en effet parfaitement aux dogmes de l'esthétique minimaliste et épurée du *form follows function*. Aussi, dans son célèbre manifeste *Vers une architecture*, Le Corbusier accompagnera de croquis du silo no 2 de Montréal des écrits qui consacreront la réputation à la fois artistique et scientifique des élévateurs à grain de Montréal, dont l'architecture parviendrait à marier dans un

[...] jeu savant, correct et magnifique les grands volumes primaires (cubes, cônes, sphères et cylindres) et les fonctions industrielles.

.....
 Ne poursuivant pas une idée architecturale, mais simplement guidés par les effets du calcul (dérivés des principes qui gèrent notre univers) et la conception d'un organe viable, les ingénieurs d'aujourd'hui font l'emploi d'éléments primaires et, les coordonnant, suivant les règles, provoquent (sic) en nous des émotions architecturales, faisant ainsi rayonner l'œuvre humaine avec l'ordre universel. Voici des silos et des usines américaines, magnifiques prémisses du nouveau temps. Les ingénieurs américains écrasent de leurs calculs l'architecture agonisante.

Les ingénieurs montrent la voie et créent les faits plastiques, claires et limpides, donnant aux yeux le calcul, et à l'esprit les joies de la géométrie (Le Corbusier, 1930, p. 20 à 28, cité dans Hallé, 1995, p.13).

Cette apologie percutante, telle qu'elle fut véhiculée par l'esthétique et l'idéologie moderniste, marquera durablement l'univers et l'histoire spécifiques des architectes. Mais elle contribuera aussi, par ailleurs, à colporter à l'étranger une image paradoxalement folkloriste et caricaturale de l'identité canadienne. D'un côté, les silos sont le symbole par excellence du « grenier » nord-américain. Ils évoquent abstraitement un imaginaire typiquement américain fait de contrées poussiéreuses et isolées, de plaines sauvages, de grands espaces nationaux spectaculaire et dénudés. De l'autre, les silos à grains dits « modernes » sont associés à l'expression d'une certaine puissance économique et d'une force, donc, renvoyant tout à la fois à la nature brute et aux prodiges du « capital humain ». Ces perceptions collent en quelque sorte aux images auxquelles renvoie l'effigie du pays. Elles inspirent en ce sens, par exemple, la devanture du pavillon du Canada lors de l'Exposition universelle de 1937 à Paris (figure 2. 15).



Figure 2.15 Le pavillon du Canada à l'*Exposition internationale des arts et techniques* de Paris, 1937.
Source : Centre d'histoire de Montréal.

Ces exemples démontrent que les silos du port ont à l'échelle urbaine et nationale, et ce dès l'époque de leur construction, une présence forte, symbolique, évocatrice de ces « temps nouveaux ». En effet, ils semblent alors incarner une « modernité », qu'on la craigne ou qu'on la célèbre, à tous les niveaux : plus strictement économique, urbaine et sociale, et enfin culturelle. Leur morphologie imposante et leur présence forte le long des rives marquent les débuts d'une nouvelle urbanité montréalaise. Ils font à ce titre leur apparition dans les représentations artistiques de l'époque. On y décèle davantage, toutefois, qu'un simple reflet de cette modernité naissante et des bouleversements qui l'accompagnent. De manière pour ainsi dire plus performative, ils agissent comme symbole d'une rupture qui touche plus largement les rapports normatifs, spatiaux et temporels qui définissent les réalités artistiques et sociales d'alors. Aussi la saisissante matérialité des élévateurs à grains témoigne-t-elle de la construction historique d'un paysage à la fois concret et imaginaire, qui marquera Montréal et le Québec pour longtemps.

Les silos du port seront maintes fois tout au long du siècle annexés, agrandis et rénovés. Jusqu'en 1978, le port possède cinq grands élévateurs à grains. Deux, les plus anciens, sont faits d'acier (les no 1 et 2), tandis que les deux autres (les no 3 et 4) sont faits principalement de béton. On remarquera au passage que la numérotation qui les identifie comporte quelques inconsistances chronologiques. Par exemple, l'élévateur B et l'annexe du no 5 sont construits bien avant les no 1, 2 et 3, tandis que l'annexe B-1 de ce dernier précède la construction du silo no 4. Celui-ci fut le dernier des grands élévateurs à être élevé, entre 1960 et 1963, dans la partie est du port, le seul qui soit toujours aujourd'hui en fonction. Ceci laisse supposer que l'appellation numérotée des silos ait été attribuée postérieurement à leurs édifications respectives. Leur désignation d'origine renverrait plutôt à une nomenclature qui fut initialement dérivée de l'attribution des lotissements et des terrains. L'élévateur B aurait ainsi été nommé par opposition au lotissement « A » sur lequel prenait place au même moment le silo no 1 (Hallé, 1995, p.24). Nos recherches, toutefois, ne nous ont pas permis de trancher clairement cette question. Quoi qu'il en soit, le silo no 5 se distingue à cet égard sensiblement des autres élévateurs du port. Sa composition d'ensemble est achevée en 1958 avec l'édification de l'élévateur B-1 par la firme C.D. Howe, que lui commande la Commission des ports nationaux (CHM, 2000). Suite au déclin progressif des activités commerciales et

maritimes montréalaises, l'élévateur B-1 fait partie d'un plan de relance émis par les autorités portuaires qui, alors que le climat d'après-guerre laisse présager une certaine relance, souhaitent une fois de plus moderniser leurs infrastructures. Ces dernières espèrent ainsi palier la menace que représente l'ouverture prochaine de la voie maritime du Saint-Laurent (CHM, 2000). C'est notamment ce qui le rend remarquable : le silo no 5 est aujourd'hui formé d'un assemblage témoignant à lui seul, de par ses trois composantes, des grandes phases historiques du port de Montréal, ainsi que de l'évolution parallèle des techniques de génie qui ont accompagné les différentes étapes de sa production.

La « relance portuaire » des années 1960 restera toutefois, à moyen terme, un espoir déçu. Le Québec entre en effet dans une phase massive de désindustrialisation. L'apparition du moteur à explosion et le développement subséquent des transports routiers, ainsi que l'ouverture de la voie maritime qui, à partir de 1959, détournera les trafics fluviaux de Montréal, exacerbent la perte de vitesse du port (L'autre Montréal, 2005). Plus généralement, l'économie canadienne et québécoise amorce un virage vers le secteur tertiaire (culture, tourisme, médias et nouvelles technologies), au désavantage des activités manufacturières et de la manutention. La structure générale du capitalisme se transforme à l'échelle globale : dans la foulée d'une mondialisation croissante des échanges, la production est massivement délocalisée vers des pays où la main-d'œuvre est moins régulée et coûte donc moins cher. À partir des années 1970, la majorité des silos du port ferment progressivement certaines de leur installations et effectuent d'importantes mises à pied, avant de fermer définitivement leurs portes. En 1978, le silo no 2, pourtant le plus célèbre d'entre tous (on se rappelle la critique dithyrambique qu'en font Gropius et Le Corbusier), est dans la controverse le premier à être démoli (CHM, 2000). Tombe à sa suite, en 1983, le no 1. Les no 3 et 4 connaissent eux aussi des difficultés, mais survivent néanmoins jusqu'à aujourd'hui. Cela s'explique en partie de par leur situation dans l'est de la ville, qui est demeurée avec son extrême ouest la zone la plus fortement industrialisée du port. Les fonctions de manutention et de transport qui survivent s'y déplacent en effet suite à la création et au réaménagement du Vieux-Port de Montréal dans les années 1980. Leur activité est toutefois considérablement ralentie, et le no 3 est requalifié à l'usage de la manutention et du stockage de poudre de ciment (CHM, 2000). En ce qui

concerne le no 5, il est officiellement désaffecté en 1994, après plus d'une décennie d'agonie où s'aggrave un climat de morosité devenu inéluctable.

À ce jour inactif, le no 5 attend toujours son sort. Ce sursis lui permet momentanément, en quelque sorte, de survivre à son histoire. Mais de cette histoire, qu'est-il advenu ?

2.4.3 Les vies silencieuses et confinées du silo

Le bref portrait historique que nous venons ici d'esquisser est certes intéressant en ce qu'il nous permet de mieux cerner les principaux éléments qui sont mobilisés lorsqu'il s'agit de rendre intelligible l'émergence des silos et les significations historiques qui s'attachent à leurs temporalités actuelles. Mais ce récit, disons-le plutôt convenu, nous semble aussi insatisfaisant à plusieurs égards. Entre la naissance des silos et leur mise à l'arrêt, puis leur destruction partielle, il semble en effet y avoir une remarquable zone d'ombre, pour ne pas dire un « vide historique » considérable.

De la période comprise entre les années 1930 et les années 1970, on sait en effet des silos bien peu de choses. Ce vide, toutefois, nous parle en soi d'autre manière. Il nous permet d'une part de revenir sur l'histoire que l'on connaît en y cernant, là aussi, des lacunes et des manques qui, au premier regard, sont peut-être moins frappants. D'autre part, il nous conduit à questionner ce qui, de la manière sans doute la plus évidente, manque à ce récit : l'histoire du lieu envisagé de son « intérieur », celle de ses acteurs, de ses travailleurs, de ses événements et finalement des rouages d'un milieu de travail et de vie.

Étrangement, c'est précisément lorsque l'on rencontre ce vide que l'on se rappelle, le plus souvent, que l'histoire « glorieuse » dont nous venons de rendre compte portait déjà en quelque sorte une « ombre », pour ne pas dire sa lourde rançon. L'époque de transition où « Montréal *fin-de-siècle* » devient « Montréal métropole » est aussi (cela est sans doute tout aussi bien connu) une époque de misères, de famines, d'épidémies, d'exploitations mortifères, de déplacements forcés et de précarités innombrables : difficile de l'ignorer. De la

seconde moitié du 19^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre, l'industrialisation montréalaise entraîne en effet aux environs du port, dans l'interstice des zones manufacturières et ferroviaires qui l'entourent, la formation de quartiers ouvriers densément peuplés. C'est le cas de Saint-Henri, un village avoisinant qui sera annexé à la ville en 1905, et de Petite-Boulogne, où se forme le berceau « noir » de Montréal, les employés des grandes gares s'y concentrant. C'est également le cas de Pointe-Saint-Charles, un quartier d'ouvriers irlandais et canadiens-français issus de l'immigration et de l'exode rural, attirés par les développements ferroviaires du Grand Tronc ; et enfin de Griffintown, un quartier aujourd'hui disparu qui fut l'une des premières zones résidentielles ouvrières de Montréal. Celle-ci, au tournant du siècle, est l'une des plus denses et des plus pauvres de la ville : le taux de mortalité infantile y compte alors parmi les plus élevés au monde (L'autre Montréal, 2005).

On réfléchit alors à ce qui, de l'intérieur, a animé la vie des silos tout au fil du siècle : son histoire locale, ses mythes, ses conflits, ses anecdotes, ses histoires d'horreur. Rien. Rien et rien à y faire, force est de constater que ce penchant de « l'histoire » est très peu documenté. Quelle surprise en effet que de retrouver, sous la rubrique « événements et personnages » d'un rapport réalisé à propos du silo no 5 par l'historienne Jacqueline Hallé à la demande du BEEFP, la mention suivante : « aucun personnage ou événement est lié à ce bâtiment » (Hallé, 1995, p. 4). Bien sûr, dans les faits, la question ne saurait être tranchée aussi facilement. Elle aurait en soi mérité de faire l'objet d'une enquête ethnographique, ce qu'il ne nous fut malheureusement pas permis de faire.

Faisons halte un instant afin de formuler à cet égard un énoncé de précaution. Il existe bien des sources et des archives de « première main » qui auraient pu nous informer davantage sur l'histoire ouvrière, populaire ou syndicale des silos (et du silo no 5 en particulier). Une telle enquête dépasse toutefois le cadre de notre recherche, et les sources que nous utilisons à l'intérieur de cette section sont pour l'essentiel de « seconde main ». Soit dit en passant, elles sont par moments relativement imprécises : nous avons noté en cours de route qu'elles comportent entre elles, au niveau notamment de certaines dates, des contradictions que nous avons discriminées en les comparant au meilleur de notre connaissance, sur la base des

sources nous apparaissant les plus fiables. Mais notre but n'était pas de tracer un portrait exhaustif de l'époque, et nous nous garderions bien de nous improviser trop vite historiens. Notre objectif, ici, était plutôt de documenter ce qui ressort prioritairement des récits, des représentations écrites ou visuelles, des travaux historiques ou des archives documentaires existants, c'est-à-dire qui sont déjà constituées sur le silo no 5 et son contexte. Nous les avons donc considérées comme un ensemble empirique *per se*, nous permettant de formuler certaines observations qui seront exposées dans les sections qui suivent.

Aussi, les sources documentaires et les travaux existants comportent certains indices nous laissant penser que la vie à l'intérieur des silos (et du no 5 en particulier) fut dès ses débuts relativement recluse par rapport aux fourmillements urbains de la ville. Le secteur industriel du port n'a alors rien d'une promenade ou d'un lieu de plaisance, et semble entouré d'un aura relatif de danger lié aux activités licites et illicites qui y prennent place. Hormis les employés qui s'y affairant, les silos, du moins on peut le supposer, demeurent des lieux entourés d'interdits qui ne sont pas largement accessibles au public. Le silo no 5, déjà, est situé en devanture de la ville sur une jetée qui est coupée des berges à la manière d'une presque île. Le bâtiment n'a pas de système de chauffage. Il est bruyant et poussiéreux ; ses lourdes machineries et les propriétés explosives des céréales qui s'y entassent sont à bien des égards dangereuses pour les employés de l'époque, qui ne bénéficient pas encore de normes strictes régissant la sécurité des travailleurs.

La situation, d'ailleurs, ne semble pas devoir s'améliorer de manière significative avant longtemps. En témoigne M. Richard Millette, un contremaître électricien retraité du port de Montréal ayant passé, de 1959 à 1992, 33 ans de métier à l'intérieur des silos, dont plus de 10 ans à l'emploi du no 5. Interviewé en 2000 par le Centre d'histoire de Montréal à l'occasion de travaux préparatoires à son exposition, il est l'un des rares témoignages enregistrés étant parvenus jusqu'à nous en ce qui concerne l'histoire et la mémoire des travailleurs du silo. Celui-ci nous apprend qu'au plus fort de son activité, entre les années 1960 à sa fermeture en 1994, le silo no 5 pouvait employer jusqu'à 80 hommes syndiqués. D'emblée, lorsqu'on l'interroge sur le quotidien du bâtiment, c'est d'un certain isolement dont M. Millette se souvient en premier: « On est quasiment sur un île icitte! [...] Le silo a toujours été fermé à la

population. N'entrait pas qui veut... en fait, personne ne savait ce qui se passait là-dedans » (CHM, 2000). Encore aujourd'hui, le silo no 5 est interdit d'entrée au public ; on y exerce une surveillance plus ou moins serrée, mais l'accès au site est entièrement clôturé et exige une autorisation écrite de l'administration portuaire. Le récit de Richard Millette nous informe également sur l'amélioration très tardive des conditions sécuritaires et de travail à l'intérieur du silo. Le travailleur se rappelle que pendant une large partie de sa carrière, le bâtiment n'a pas de système efficace de dépoussiérage, et il n'est toujours pas chauffé. L'employeur retient les services d'une infirmière de garde, mais ne fournit pas de masques et les accidents dramatiques, évidemment, sont légion : M. Millette a à cet effet, comme on peut s'y attendre, bien des histoires d'horreur à raconter. Étrangement, c'est semble-t-il lorsque les installations se modernisent que les travailleurs vivent un sentiment accru de risques au quotidien. Dans les années 1980, l'infrastructure est automatisée et devient tout entière une machine dont le contrôle, s'effectuant à distance, prive les employés des signaux et des relais qui leur permettaient autrefois d'assurer mutuellement leur sécurité. M. Millette pourtant, chose étonnante, ne se remémore pas quelque conflit que ce soit. Lorsqu'on l'interroge à cet effet, il évoque plutôt un climat de fraternité, de « fiers et loyaux services » confortés par une certaine bienveillance de l'employeur. Il insiste davantage sur une mémoire perceptuelle lui laissant encore aujourd'hui une forte impression du bâtiment : le gigantisme de l'entreprise, le caractère frappant du bruit, de la poussière et du vent qui traversent par bourrasques l'intérieur de la structure, etc.

Pour ténues qu'elles soient, ces informations nous permettent de constater que la réalité historique des silos comporte un important contraste. On a, d'un côté, les silos comme symbole fort, comme haut lieux de la ville et de son histoire « officielle ». De l'autre, les silos sont au contraire particulièrement discrets : ils ont un caractère impénétrable, chargé de secrets et d'interdits, peuplé de vies anonymes et de travailleurs disparus, ou du moins demeurant aujourd'hui silencieux.

2.4.4 La débat: l'aménagement du Vieux-Port et la mise en ruine des infrastructures portuaires

Ces « absents de l'histoire » nous font également remarquer la présence bien effacée des travailleurs et des syndicats portuaires au sein des mouvements plus récents qui s'élèveront progressivement pour la conservation patrimoniale des silos à grains de Montréal. Ce mouvement prendra forme graduellement, mais il s'affirme surtout au tournant des années 1980. Le port de Montréal amorce alors, face au délestage croissant de ses fonctions industrielles, un virage majeur.

C'est qu'à partir de la fin des années 1950, le port de Montréal connaît une série de transformations qui bouleverseront sa nature ainsi que son découpage géographique, à l'échelle urbaine de ses activités. D'une part, après l'ouverture de la voie maritime du Saint-Laurent, le secteur central du port de Montréal sera progressivement réorganisé en différents secteurs et zones administratives différenciées (le port de Montréal, le Havre, le Vieux-Port, les Quais, le Vieux-Montréal, etc.). Déjà, en 1963, un secteur correspondant à l'actuel Vieux-Port de Montréal est désigné en tant qu'arrondissement historique (VPM (si)). Il faut toutefois attendre les années 1980 avant de voir se constituer un plan d'aménagement désignant officiellement le secteur. Le Vieux-Port de Montréal devient alors une propriété fédérale autonome dont la gestion est en partie assumée par la Société du Vieux-Port de Montréal, une société commerciale créée par le gouvernement du Canada en novembre 1981 (VPM, (si)). Celle-ci intervient aujourd'hui sur deux secteurs historiques distincts, soit le secteur ouest (appartenant au secteur désigné en 1996 par Parcs Canada comme « lieu historique national du Canal-de-Lachine »), ainsi qu'un secteur central qui est aujourd'hui assimilé à l'arrondissement historique du Vieux-Montréal (désigné en 1997 ; VPM, (si)). De plus, elle gère actuellement l'ensemble des Quais du Vieux-Port ainsi que le Centre des Sciences, un complexe muséal dédié aux thèmes scientifiques, récemment érigé (en 2000) sur l'emplacement du quai King-Edward (VPM, (si)).

La fin des années 1970 et le début des années 1980 marquent donc les débuts de la construction historique et de l'aménagement de la partie centrale du port de Montréal telle

qu'on la connaît aujourd'hui. S'amorce alors, suite à la publication d'un plan d'orientation et à la tenue de consultations publiques sur la question, un vaste mouvement de réaménagement des rives (Adamczyk, 1991). Le plan est lancé en 1978, et deux séries de consultations (l'une en 1979, l'autre en 1985 et 1986) sont tenues, dont on retient une priorité relativement vague exprimant surtout la volonté des Montréalais de prendre part de manière générale aux décisions concernant la requalification de la vieille partie du port (Drouin, 2007, p. 331-332). On détruit au cours de ces années l'essentiel des voies ferrées qui, devenues inopérantes, engorgent l'axe central du port (six voies sur huit sont enlevées). On aménage également le long de la rue de la Commune (qui à cette hauteur longe le fleuve d'est en ouest) un circuit piétonnier et cyclable bordé d'un aménagement paysager linéaire comportant un ensemble de parcs et de places publiques juxtaposées, reverdies par l'implantation d'arbres et de pelouses. Le secteur du Vieux-Port s'engage alors dans la voie d'une nouvelle mission récréo-touristique, culturelle et interprétative, tandis que les activités proprement industrielles qui subsistent seront progressivement déplacées vers les extrêmes est et ouest du Port.

Ce mouvement d'aménagement, qui se déploiera en plusieurs étapes jusqu'à la fin des années 1990, est centré sur l'idée de l'ouverture d'une « première fenêtre sur le fleuve », selon l'intitulé du document d'orientation publié par le gouvernement fédéral en novembre 1978 (Hallé, 1992 ; VPM, 1978). C'est la démolition préalable, la même année, du silo no 2 (situé entre la place Royale et le marché Bonsecours) qui incarne en premier lieu, de toute évidence, la volonté cardinale du projet : du moins semble-t-il venir concrètement matérialiser l'idée de rendre plus accessibles au public les bordures du fleuve aux alentours du centre-ville. La toute première rubrique du document, intitulée « La fenêtre sur le fleuve s'ouvre... », s'« ouvre » en effet sur un constat remarquable. On y lit d'emblée : « Le silo no 2 n'est plus. En effet, il ne reste qu'un amoncellement de débris à l'endroit où s'élevait cette imposante structure – la plus importante à jamais avoir été dynamitée au Canada et peut-être même en Amérique » (VPM, 1978, p. 2). Aussi, la page de couverture du document présente d'entrée de jeu une photographie montrant le dit « amoncellement de débris » qui, laissé à ciel ouvert, jonche la devanture du marché Bonsecours suite à la récente démolition du no 2. L'introduction est en outre accompagnée d'une longue description des défis qu'on représenté l'implosion et la mise à terre du bâtiment, dont le récit semble vouloir démontrer la rigueur

d'action qu'entreprennent alors les autorités portuaires quant à la promesse d'une revitalisation du Vieux-Port. Rappelons, tel que nous l'avons déjà mentionné, que le no 2 a été, d'entre tous, le plus imposant et le plus célèbre du port de Montréal – ce dont le dit document ne fait d'ailleurs aucunement mention. Dans ce contexte, la caractère vindicatif et irréversible de l'éradication du no 2, qui est alors présentée comme un fait incontestable et déjà bien établi, est quelque peu surprenant. La suite du document l'est peut-être encore davantage. On ne fait pas mention du sort projeté pour les autres silos du port, mais on dit envisager l'utilisation prochaine du site du no 2 « [...] à des fins d'animation et d'information » (VPM, 1978, p. 2). Cette perspective est justifiée par une série d'énoncés de principes concernant la mise en valeur et l'aménagement historiques des lieux. On entend « [...] sauvegarder et mettre en valeur les vestiges d'architectures anciennes [...] » et « [...] faire ressortir le cachet historique du secteur [...] » tout en « [...] identif[ant] la vocation contemporaine la mieux adaptée aux besoins nouveaux » (VPM, 1978, p. 20). La question du patrimoine industriel ou de l'appartenance du no 2 à un tel ensemble ne semble pas, toutefois, avoir été soulevée de quelque manière que ce soit.

Le site de l'ancien silo no 2 sera en définitive laissé vacant pendant plusieurs années. À ce chapitre, nous avouons avoir été passablement étonnée par le peu d'information disponibles en ce qui concerne la démolition du no 2. En effet, les sources et les documents que nous avons pu consulter ne nous laissent aucun indice du contexte de cette démolition, ni de la provenance ou de la nature de cette décision ; nous ignorons complètement, en outre, l'existence des réactions d'opposition qui auraient pu (ou non) l'entourer. On sait toutefois que les « ruines » du silo no 2 – étrangement – seront plus tard, en 1992, déterrées et exposées au public, laissant à ciel ouvert ses fondations de béton ainsi que quelques vestiges des machineries de l'époque (figure 2.16). Nous n'avons pas plus d'indice, encore une fois, sur ce qui motive en 2003 les autorités portuaires à recouvrir de nouveau « [...] temporairement les vestiges du silo no 2 pour des raisons de sécurité et de conservation [...] » (CNW / Telbec, 17 nov. 2003). Bien qu'elles semblent avoir été « oubliées » depuis, de nombreux ouvrages et références web officielles (spécialisés ou non) citent encore néanmoins le no 2 comme « symbole de l'architecture moderne selon Gropius et Le Corbusier »

(Desjardins, 2007, p. 75), sans fournir davantage de détails, toutefois, sur le contexte soudain de sa disparition.

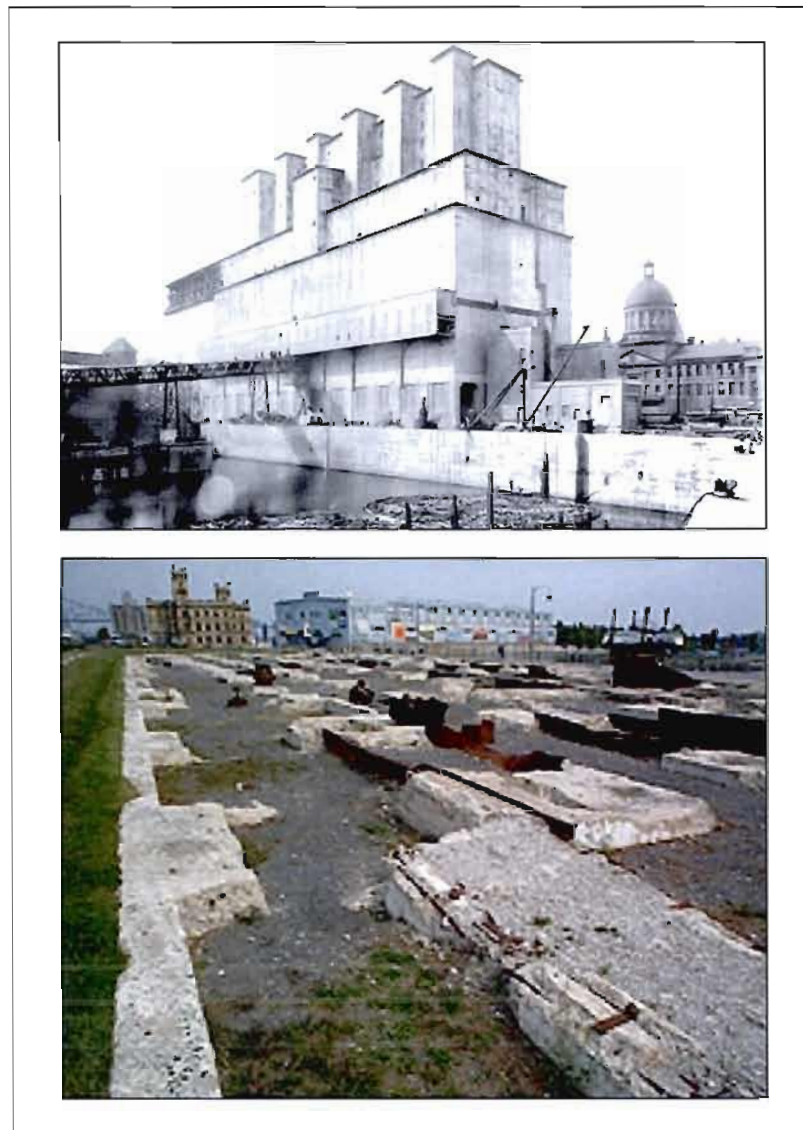


Figure 2.16 Le silo no 2 du port de Montréal au début du siècle et sa « mise en ruine » en 1992. En haut : Le silo no 2 en 1912, le long de la promenade du Vieux-Port. Photographie inconnu. En bas : La promenade du Vieux-Port à la fin des années 1990. Photographie : Denis Tremblay, 1998. Sources : VPM (si).

Les lacunes de notre documentation nous laissent donc spéculer sur le contexte et les événements entourant la démolition, puis la résurgence via sa « mise en ruine », puis enfin, de nouveau, la disparition plus « définitive » du silo no 2. Cette absence d'inscriptions historiques et mémorielles n'est pas sans soulever quelques questions lorsque, notamment, nous la comparons aux informations (celles-là disponibles) relatives à la démolition subséquente en 1983, soit à peine quelques années plus tard, du silo no 1.

Le sort du silo no 1, bien qu'il ait au final connu un destin similaire, tranche en effet avec l'indifférence qui semble avoir d'abord entouré la disparition du no 2. Encore une fois, notons qu'il ne s'agit pas ici d'un constat unilatéral, mais bien d'une inférence que nous nous devons d'interpréter (et surtout d'interroger) avec précaution. Remarquons ici en toute humilité que les outils et les ressources dont nous disposons ne nous permettent pas d'affirmer avec conviction que le cas du silo no 2 fit « dans les faits » l'objet d'une telle indifférence. Notamment, les bases de données que nous avons utilisées afin d'effectuer certaines revues de presse ciblées n'admettent pas de couvertures en amont des années 1980. Nous nous bornons ici à constater qu'il existe bien, toutefois, un contraste important au sein des recensements existants : ceux-ci font à toute fin pratique silence sur le sort du no 2, tandis que le cas du no 1 est plutôt rapporté comme l'objet de polémiques et de débats faisant l'objet de descriptions plus détaillées. Cela dit, il est possible que cet écart entre les traitements qui furent respectivement réservés aux deux édifices soit imputable à leur concordance temporelle avec une certaine « prise de conscience » historique. C'est en effet précisément au tournant des années 1970 et 1980 que l'on considère généralement voir se mettre en place un mouvement davantage articulé en ce qui concerne la sauvegarde du patrimoine industriel, tant au Québec qu'ailleurs dans le monde. Il n'est pas non plus à exclure que la perte elle-même du silo no 2, si tant est qu'elle ne fut constatée qu'après coup, ait en soi déclenché une réflexion sur l'oubli et la valeur historique de ce type de bâtiment.

Fermé, donc, en décembre 1982, le no 1 est presque immédiatement lui aussi menacé de disparition. Entrent alors en scène des organismes tels Sauvons Montréal, Héritage Montréal et l'Association le Vieux-Port, qui se sont constituées pendant la première moitié des années 1970 (Drouin, 2007). Celles-ci s'opposent cette fois clairement, de manière publique, à la

destruction du no 1. Situé dans l'axe de la Place Royale, il se trouve au cœur même des opérations de revitalisation dont fait alors l'objet le secteur historique du Vieux-Montréal. La promesse des autorités portuaires quant à la tenue de consultations publiques sur le réaménagement du Vieux-Port n'a pas encore vu le jour, et les organismes de défense du patrimoine réagissent alors au manque de transparence entourant la décision de démolir le no 1. Celle-ci, en effet, semble avoir été prise de manière unilatérale et n'a fait l'objet d'aucune annonce publique préalable ; c'est par le biais de la publication d'un appel d'offre pour sa démolition que l'on apprend la nouvelle. Interprétée comme une mesure radicale visant à contrer l'image d'immobilisme des autorités portuaires, cette démolition fournit le prétexte à une contestation plus générale quant à l'orchestration d'ensemble du Vieux-Port. Hormis le plan d'orientation de 1978, qui demeure vague, les véritables plans directeur et d'aménagement du secteur ne sont toujours pas divulgués, ce qui attise la grogne des milieux culturels et communautaires qui souhaitent s'impliquer. Peter Lanken, alors président de l'organisme Sauvons Montréal, réclame publiquement (via la presse écrite, notamment) le *statu quo* sur la démolition du no 1, en attendant la tenue d'un examen public qui traiterait de cette question ainsi que, plus largement, d'orientations urbaines et stratégiques pour l'avenir du Vieux-Port. On s'emploie alors à déconstruire l'idée d'une « vue sur le fleuve », qui légitime l'entreprise : celle-ci, du point de vue des organismes de sauvegarde, n'est rien de plus qu'une « vue de l'esprit ». Ils arguent que l'aménagement original des berges, des quais et des jetées artificielles ainsi que les nombreux hangars qui se trouvent derrière les silos et les grandes infrastructures du port n'offrent pas dans les faits (et ce contrairement aux dires de leurs adversaires) ni vue spectaculaire, ni accès réel au fleuve. Dans la foulée, on attribue à l'ensemble des silos du port, et au no 1 en particulier, les qualités qui avaient fait l'admiration des grands architectes – en dépit du fait que ce soit bien le no 2, plus que tous les autres, qui ait à l'origine fait l'objet de cet éloge. Émerge alors un discours qui cherche à justifier la conservation des silos en capitalisant sur leur « rôle symbolique », c'est-à-dire en appelant de leur qualités de témoins d'une « grande époque », celle de l'« âge d'or » de la métropole et des progrès technologiques remarquables qui l'accompagnent, etc.

Mais ces arguments proprement patrimoniaux sont encore balbutiants, et ne semblent pas les plus « forts » même du point de vue de ceux qui les défendent : c'est du moins ce que l'on

peut observer lorsque l'on jette un œil à quelques articles de presse de l'époque (CHM, 2000). Ce sont en effet d'autres acteurs, principalement les syndicats et les grandes fédérations agricoles, qui prennent davantage la parole, et ce par l'entremise même du mouvement patrimonial qui semble alors se mettre en branle. Il s'agit là, remarquons-le au passage, de l'une des très rares occasions, de la démolition du no 2 aux débats actuels entourant le no 5, où l'on verra les représentants du monde industriel et des travailleurs du port se prononcer sur la question. L'UPA, le syndicat national auquel sont affiliés les employés du port de Montréal, ainsi que la Fédération des producteurs de cultures commerciales du Québec (FPCCQ), craignent alors que la décision restreigne les transits céréaliers disponibles aux producteurs de l'Est canadien, et en particulier aux producteurs de la région montréalaise. Cette situation entraînerait une chute dramatique des valeurs de leurs produits sur les marchés mondiaux. Ils déplorent en outre la perte d'une soixantaine d'emplois, privant le port d'un revenu annuel de 500 000 \$, en sus de coûts non négligeables qui seraient entraînés par la démolition du no 1. Ce type d'arguments, typiquement issus des enjeux qui préoccupent le monde syndical, se trouvera toutefois paradoxalement porté directement par les acteurs militant pour la sauvegarde patrimoniale du silo. Ceux-ci, en effet, tendent à placer devant l'argument proprement patrimonial le caractère encore, à proprement parler, « utile » de la structure. À ce titre, on verra par exemple Peter Lanken, toujours au nom de Sauvons Montréal, se porter à plusieurs reprises directement à la défense de l'industrie locale (CHM, 2000). On constate donc que l'émergence de ces toutes premières prises de positions quant à la patrimonialisation des silos du port est à quelques égards équivoque : sinon mal assumées, celles-ci demeurent du moins relativement confuses. La force relative des syndicats sur l'échiquier politique d'alors, ainsi que le caractère naissant des luttes entourant de manière générale, à Montréal, le patrimoine et *a fortiori* celles entourant le patrimoine industriel expliquent peut-être en partie cette ambiguïté.

Les autorités portuaires se préoccupent peu de ce mouvement d'opposition qui, en ce qui concerne strictement le no 1, persiste à peine quelques mois. Ils adoptent une posture effacée et détruisent ultimement le silo no 1 dès février 1983. On annonce alors un projet d'aménagement pour le site, qui comprendrait une grande place publique ainsi qu'une terrasse en promontoire sur le fleuve, que l'on dit vouloir accompagner d'un programme

d'interprétation ferroviaire et maritime. Des accommodements sont proposés aux travailleurs, qui seront en partie déplacés vers les silos de l'Est de Montréal dont le no 4, qui est le plus récent et le plus moderne. On en réaménage les structures afin qu'elles puissent accueillir les marchandises en provenance des réseaux routiers, qui font défaut en l'absence du no 1. Une partie de l'activité qui y prenait place est également redirigée vers le silo no 5, qui est alors toujours en fonction en dépit d'un ralentissement certain, déjà, des volumes qu'il transige. La fin des années 1980 sera toutefois marquée par une sécheresse qui affecte dramatiquement la production céréalière de l'Ouest canadien, et qui sonnera en quelque sorte le glas des activités reliées aux transits céréaliers du port de Montréal. La demande mondiale en grains qui était auparavant dirigée vers Montréal connaît une baisse sans précédent. Le silo no 5, seul survivant des grands silos de la zone centrale du port, diminue progressivement ses activités. En 1991, une part importante de ses composantes sont closes, si bien qu'en 1994, le no 5 ferme à son tour définitivement ses portes.

La désaffectation du silo no 5 viendra confirmer une certaine « escalade » des manifestations qui s'était amorcée à l'occasion de la disparition abrupte du no 1. Cette fois, les réactions sont moins tardives, plus énergiques et semblent davantage concertées. Sauvons Montréal, toutefois, n'est plus de la partie ou semble du moins plus effacé médiatiquement. Fondé en 1973, Sauvons Montréal figure parmi les tout premiers organismes de défense patrimoniale montréalais. Héritage Montréal, fondé quelques années plus tard (en 1975) prendra son relais au cours des décennies suivantes (Drouin, 2007, p. 40-46). Celui-ci innovera sur le front de plusieurs cas particuliers. Il réclamera notamment une acception plus large de la notion de patrimoine, c'est-à-dire une définition qui tiendrait compte de la diversité culturelle des ensembles ou des réalités urbaines (Drouin, 2007, p. 154). Cette posture se définit en opposition à d'autres approches conventionnelles et ponctuelles du patrimoine, qui se limitent souvent plus strictement à l'architecture et aux bâtiments ancestraux. Héritage Montréal sera, dans cette perspective, au premier chef impliqué dans la défense du silo no 5. Se joignent à lui d'autres organismes tels DOCOMOMO Québec, une association fondée en 1990 et militant pour la sauvegarde de l'architecture du 20^e siècle ; l'AQPI, une association provinciale qui est depuis 1988 spécifiquement dédiée à la sauvegarde du patrimoine industriel québécois ; et enfin un peu plus tard (bien que dans une moindre mesure) Culture

Montréal, née en 2002 d'une nouvelle rencontre associative des milieux montréalais de la culture. Un large débat public s'ouvre alors, qui bénéficie cette fois d'une ample couverture médiatique. Plusieurs spécialistes issus des disciplines urbanistiques, architecturales, historiques et artistiques prennent en outre la parole, souvent même à titre personnel, par le biais de lettres ouvertes ou d'interviews accordés à la presse écrite (parmi lesquels on compte Dinu Bumbaru, président d'Héritage Montréal, ainsi que la mécène Phyllis Lambert, les architectes Peter Sijpkens et Ricardo EL. Castro de l'université McGill, ainsi que l'urbaniste Jean-Claude Marsan, pour ne nommer que quelques-uns des plus connus).

Au tournant des années 1990, la nature des activités et du secteur du Vieux-Port de Montréal s'est déjà passablement transformée : elle devient plus résolument résidentielle et récréo-touristique. Le Port de Montréal connaît en effet une croissance fulgurante en termes d'achalandage : il accueille alors chaque été plus de 2.3 millions de touristes et de visiteurs, dont l'affluence croît à raison d'environ 12 % annuellement (CHM 2000). Le paysage riverain connaît une évolution conséquente : en témoignent notamment la rénovation du marché Bonsecours, la construction du musée de Pointe-à-Callières, la création du Café des éclusiers, ou encore l'aménagement de la Place Royale. De plus, plusieurs bâtiments du Vieux-Port sont pendant cette période réaménagés en unités résidentielles et en condominiums de luxe, tels le Quai de la Commune, le 1 rue McGill ou encore les anciens entrepôts frigorifiques, dont le dynamitage contribue en partie à éveiller (en plus de la perte récente des silos no 1 et 2 et d'un incendie qui ravage au début des années 1990 la Fonderie Yves & Allen) le sentiment d'un « effacement » progressif de l'héritage industriel portuaire. En 1990, la société du Vieux-Port de Montréal publie enfin, suite aux demandes réitérées à l'occasion des consultations publiques de 1985 et 1986, un plan directeur d'aménagement commandé à l'architecte Peter Rose et la firme Cardinal-Hardy et associés. Le plan prend acte des volontés publiques énoncées lors des consultations, et propose un aménagement directeur basé sur les principes d'une reconnexion de la ville au fleuve et d'une réutilisation des bâtiments existants tablant sur leur « identité portuaire et industrielle » (Cardinal-Hardy et al., 1990, p. 33). Les énoncés du plan prennent acte des « tables rases » effectuées par le passé dans certains secteurs du port ainsi que de leur échec à rendre effectivement, tel qu'on le souhaitait à l'origine, le fleuve plus accessible. Aussi insiste-t-on sur la nécessité d'un

espace public polyvalent, qui accepterait des fonctions contemporaines tout en respectant l'intégrité historique des lieux. On affirme l'importance des enjeux de conservation et de sauvegarde, pour lesquels on privilégie une exposition archéologique par « couches historiques » successives, témoignant des époques marquantes du Vieux-port. Écartant implicitement la destruction du no 5, on reconnaît sa valeur signalétique au sein du paysage existant, et on projette de le mettre en valeur par des éclairages adaptés. On ne détaille pas outre mesure, toutefois, la vocation qu'on pourrait éventuellement lui trouver (Cardinal-Hardy et al., 1990, p. 34-41).

Bien qu'elle demeure vague, cette sensibilité nouvelle au sein des orientations stratégiques du port n'est sans doute pas fortuite. C'est que le cas du silo no 5 attire dès sa désaffectation l'attention des communautés d'architectes, d'historiens, d'artistes, des promoteurs et des gens d'affaire, ainsi que celle (à l'échelle à la fois locale et urbaine) de divers groupes de citoyens. D'emblée, les prises de positions sont fortement polarisées, et se divisent en deux camps relativement bien définis. D'un côté, les résidents du secteur et les promoteurs d'immeubles existants – et en particulier les résidents du 1 rue McGill, qui logent précisément en face du no 5 – s'opposent farouchement à la conservation du silo. Ceux-ci reprennent intégralement l'argumentaire qui, quelques dix ans plus tôt, avait légitimé la destruction des deux autres silos par les autorités portuaires. On attribue au no 5 une laideur sans nom : on le considère comme une horreur, voire une aberration dont la structure bétonnée, encombrante et massive, polluerait ni plus ni moins l'harmonie originelle du paysage riverain. Dans le prolongement des idées directrices ayant inspiré le renouveau portuaire des années 1970 et 1980, on réclame une ouverture (visuelle et riveraine) plus large et plus accessible au fleuve. Cette exigence se polarise autour du no 5, qui est réputé « bloquer » la perspective et l'accès au cours d'eau. L'enjeu, toutefois, semble davantage révéler les lacunes d'un accès beaucoup plus général, c'est-à-dire qui s'avère problématique à l'échelle de la communauté urbaine de Montréal dans son ensemble. On rappelle à cet effet les nombreux autres cas d'autoroutes, de bretelles et de boulevards séparant les citoyens des rives, dont notamment ceux de l'autoroute Notre-Dame ou des échangeurs de l'ouest. On renchérit enfin en soutenant qu'en plus d'être devenu « inutile », le silo no 5 présente une structure non conventionnelle et surdimensionnée

qui la rend difficile à recycler, et qui, en attendant, infligent des coûts minimums d'entretien qui sont relativement élevés.

Mais cette opposition à la conservation du silo n'a pas qu'un intérêt strictement « usager » ou pragmatique. Beaucoup plus largement, les résidents et les promoteurs qui la portent revendiquent la démolition du silo au nom, , d'une culture ou du moins d'une « opinion populaire » qui prétend contrecarrer un certain élitisme qui est projeté sur les groupes de sauvegarde auxquels ils s'opposent. Le no 5 est sans doute un témoin valable, argue-t-on, en ce qui concerne l'histoire spécifique des architectes et celle de l'industrialisation triomphante de Montréal. Toutefois, soutiennent-ils, cette histoire ne ferait de sens que pour une poignée de spécialistes. Comme le souligne un éditorialiste du journal *La Presse* en 1996, le silo no 5 ne serait « [...] remarquable que pour quelques puristes [...] émus par ces masses de béton » (Dubuc, 1996, dans CHM, 2000). La période faste auquel il renvoie, rappellent les plaidoyers de ce camp, est aussi celle d'une industrialisation vulgaire qui aurait saccagé sans vergogne les paysages naturels et urbains d'antan. Se doit-on toujours de monumentaliser systématiquement l'histoire, et ce même au prix d' « édifier » ainsi les horreurs ou les lacérations qu'elle sous-tend ? La ville, poursuivent-ils, n'est pas un musée ; nous nous devons avant tout de veiller à son développement. Il s'avère donc ici impératif de dénoncer une approche dite du « patrimoine pour le patrimoine », qui scléroserait sans discernement le tissu urbain, l'enfermant étroitement dans les legs d'un passé pris pour lui même, en soi et pour soi (CHM, 2000).

Les groupes de sauvegarde et les spécialistes qui – en substance – les composent ont, de leur côté, peaufiné leurs arguments. On s'emploie encore une fois, par le biais de démonstrations concrètes voire techniques, à déconstruire l'idée d'un « accès au fleuve ». Le silo no 5, explique-t-on, est physiquement bordé de jetées et de bassins successifs ; en vertu de son inscription urbaine, sa démolition ne changerait rien à la distance tant visuelle que physique, qui restreint effectivement l'accès au Saint-Laurent. Sur le plan de la valeur historique, on étaye les arguments qui avaient déjà en partie justifié l'opposition à la démolition du no 1. En plus d'être désormais l'un des seuls élévateurs restant témoignant de l'histoire de Montréal au siècle dernier, on insiste sur les caractéristiques spécifiques du no 5. Les trois composantes

architecturales de ce dernier forment un ensemble urbain différencié qui, argue-t-on, a une valeur démonstrative importante, puisqu'il témoigne en lui même de toutes les grandes étapes historiques du port de Montréal : sur le plan d'une part du patrimoine urbain, mais aussi de l'héritage des savoirs-faire et des techniques, que l'on soutient être trop facilement dévalorisés. Les différentes structures du no 5 sont en soi des prototypes d'époque ; elles s'insèreraient en outre à l'intérieur de l'un des sites historiques ouvriers et portuaires figurant aujourd'hui parmi les plus importants en Amérique du Nord, voire au monde. C'est l'argument de la « perte » qui est ici en premier lieu évoqué : la perte des autres silos, qui s'ajoute à celle plus générale de plusieurs infrastructures appartenant au paysage industriel montréalais. Cette perte, souligne-t-on, se rapporte encore à plus grande échelle : plusieurs ports anciens d'Amérique, tels ceux de New-York ou de la Nouvelle-Orléans, ont dans de nombreux cas été massivement détruits – comme pour beaucoup des éléments d'un patrimoine industriel dont on tarde à « prendre conscience ».

Sur le plan plus strict de la valeur esthétique du silo, on réitère une fois de plus l'autorité esthétique et architecturale des écrits de Gropius et de Le Corbusier. On cite également en renfort d'autres figures importantes, quoique peut-être moins connues, qui ont fait l'histoire du mouvement moderniste (Eric Mendelsohn ou Bruno Taut, par exemple). On se rapporte de plus à l'opinion d'historiens spécialistes reconnus (Rayner Banham, notamment), ainsi qu'à certaines figures importantes d'une scène architecturale et urbanistique cette fois plus locale. On pense par exemple à Melvin Charney ou à Jean-Claude Marsan, de qui on sollicite l'expertise en tant qu'acteur assumant une prise de position dans l'espace public. À ces arguments qui relèvent – pour le dire vite – d'une « esthétique savante », s'ajoute le poids d'arguments qui sont cette fois relativement nouveaux en regard de ce qui avait alimenté les mobilisations précédentes. Contre le jugement esthétique plus « convenu » qui semble alimenter, d'autre part, la « faveur populaire », on soutient que la monumentalité de l'élévateur no 5 possède une charge esthétique et évocatrice qui, si elle peut plaire ou déplaire, se doit en soi d'être considérée. Si certains, en effet, peuvent légitimement juger le bâtiment comme « laid », d'autres trouveraient en lui une poésie particulière, une beauté « brute » qui, vue d'un angle alternatif, pourrait être mis en valeur et n'est donc pas à dédaigner. Pour illustrer ces propos, on souligne le fait qu'après 1996, le port de Montréal

décide volontairement d'en illuminer de nuit la structure, ce qui démontre le potentiel du no 5 en accentuant sa monumentalité.

Plus spécifiquement, le débat se déplace encore sur la définition préalable du « patrimoine » qui, dans le cas du no 5, doit être considérée valable ou légitime. Les groupes de pression s'adressent alors d'une part aux perceptions qui s'attachent d'ordinaire à la compréhension « populaire » du patrimoine, mais aussi à ce qu'ils perçoivent comme une vision obtuse de cette dernière qui serait plus précisément véhiculée par les représentants de la classe politique. Contre ces définitions étroites de la notion de patrimoine, on argumente que Montréal, à l'aune de la plupart des villes du nouveau continent, possède peu de ces « monuments » qui font le caractère alternativement « authentique », « romantique » ou « antique » typiquement associé aux vieilles villes d'Europe. Déjouant l'argument d'une historicisation abusive de la ville (« le patrimoine pour le patrimoine »), les groupes de sauvegarde défendent la pertinence d'une définition qui se voudrait désormais plus ouverte, et qui tiendrait compte des spécificités de la ville post-industrielle qu'est Montréal. La patrimonialisation du no 5, en ce sens, ne doit pas pour ses défenseurs être considérée simplement comme le traitement obsessionnel d'une « relique » parmi d'autres. On soutient au contraire que l'élévateur participe activement d'une urbanité proprement montréalaise, qui fait précisément la spécificité de son patrimoine. Il s'agit là, dit-on, d'un point de repère important et d'un élément distinctif du paysage de la ville. Bien davantage que simple vestige d'un passé révolu, son témoignage est considéré comme un révélateur particulièrement éloquent des transformations et des ruptures bien actuelles qui s'opèrent à l'échelle de la ville et de nos sociétés. On poursuit en soulignant qu'à cet égard, si le patrimoine doit bien jouer le rôle identitaire et fédérateur qu'on lui prétend, celui-ci est tourné tant vers le futur que vers le passé : un passé qui ne doit pas en conséquence faire systématiquement l'économie de ses « horreurs », même au prix d'un développement obligé. Afin de démontrer que leur conception du patrimoine ne se réduit pas au dogmatisme ou à l'élitisme lettré dont on les accuse, les groupes de défenses documentent et citent en exemple des cas comparables de réhabilitations d'élévateurs. Ces précédents internationaux, en plus de démontrer la faisabilité technique et les possibilités formelles d'une telle reconversion, attestent plus généralement d'une plasticité intrinsèque des vocations patrimoniales. En effet, on se montre ouvert à la

possibilité d'une mise en valeur patrimoniale complète ou partielle qui, plutôt que de figer intégralement la structure en monument, pourrait faire place à des fonctions de recyclage perméables à une diversité d'usages multifonctionnels, et répondant à des besoins contemporains.

Pour couronner leur plaidoyer, experts et groupes de défense soutiennent avec vigueur que plutôt que de priver les Montréalais d'un accès au fleuve (qui on le reconnaît fait effectivement défaut), le no 5 pourrait au contraire se présenter comme une solution. Imaginons par exemple simplement, arguent-ils, de rendre accessible et sécuritaire sa spacieuse toiture. De là, les citadins pourraient bénéficier d'une vue imprenable sur le Saint-Laurent ainsi que sur la ville : un observatoire qui, lui, aurait le pouvoir de donner effectivement au public un accès réel au fleuve.

Au milieu de ce débat, les autorités politiques et portuaires, lorsqu'elles prennent la parole, disent le plus souvent vouloir rester « neutres » (CHM, 2000). Dominic Taddeo, directeur général de la Société du Vieux-Port, fera toutefois quelques déclarations trahissant une relative inflexion. Il laisse savoir à quelques reprises que des appels d'offres ont été lancés en direction de promoteurs immobiliers et d'agents économiques, sans toutefois préciser lesquels, pas plus que les modalités, les critères ou les échéances qui les encadrent. Certaines sources médiatiques laissent par ailleurs présager que des agences et des conglomérats immobiliers, comme on peut s'y attendre, se sont montrés intéressés par l'édifice. Ils projettent d'y construire des logements, un hôtel ou encore un complexe commercial, mais ces projets ne sont pas encore divulgués publiquement. Insistant néanmoins sur le fait que la société n'a pas et n'entrevoit toujours pas de projets précis pour l'édifice, M. Taddeo affirme que la société se montrera réceptive à d'éventuelles propositions originales ou novatrices. Il souligne du même souffle que les coûts d'entretiens de la structure, qui ne sont pas négligeables, demeurent à moyen terme nettement inférieurs aux trois à cinq millions de dollars qu'engagerait sa démolition. Cela dit, on apprend plus tard que l'édifice, s'il ne sursoit plus à ses fonctions premières, est toujours au moins partiellement utile : les autorités portuaires exigeraient notamment des droits de concession permettant à certaines compagnies de téléphonie cellulaire d'y exploiter des antennes de relais.

Ce débat, qui prend principalement place entre les années 1995 et 2000, est on le constate fortement dichotomique. Il s'inscrit dans le cadre de transformations qui dépassent l'objet du silo no 5 en lui-même : au-delà d'une évaluation spécialiste ou partisane concernant strictement la valeur historique de l'édifice, les enjeux soulevés réfèrent en effet à différentes problématiques dont le spectre est relativement large. D'une part, le no 5 semble s'inscrire en rupture (au moins partiellement) avec les idées directrices qui ont conduit à la création du Vieux-Port et du « type » d'histoire et de patrimoine qu'on y a dans un premier temps valorisés. D'autre part, ces transformations s'inscrivent dans le cadre d'orientations urbaines et politiques qui tentent progressivement de repositionner Montréal aux niveaux touristiques et culturels. Le cas du no 5 vient en ce sens révéler certaines tensions qui polarisent la scène publique et politique locale, entre les sondages d'opinion populaires, la volonté des autorités politiques en présence, l'organisation des milieux culturels, la pression des investisseurs de différents horizons, etc. Enfin, rappelons-le, l'activisme patrimonial qui se déploie autour du no 5 coïncide temporellement avec l'émergence et la montée en force d'un mouvement qui revendique la légitimité d'un « nouveau » patrimoine (dont notamment celui de l'architecture industrielle ou « moderne »), et ce à l'échelle de Montréal comme du continent.

Mais il nous faut encore remarquer que ce débat autour du silo no 5 fait aussi – une fois de plus – état d'absences notoires. Nous remarquons en effet que les discours qui circulent de part et d'autre ne font presque jamais mention (à quelques exceptions près, où on l'évoque toutefois de manière elliptique), d'une quelconque valeur historique ou patrimoniale qui s'attacherait plus spécifiquement à la mémoire des travailleurs. Pas plus d'ailleurs que l'on ne réfère plus largement à l'histoire du monde social entourant le passé ou les activités proprement industrielles du silo, et ce tant du point de vue syndical que patronal : nous n'avons écho ni des ouvriers, ni des grandes entreprises qui ont au fil du siècle exploité les lieux. En outre, ce silence se reflète au niveau des acteurs qui prennent concrètement part au débat : syndicats, travailleurs et dirigeants ayant participé de près ou de loin à la vie active du silo sont, force est de le constater, complètement absents.

La diversité de réactions entourant le silo no 5, qui prennent surtout place entre 1995 et 2000, aura tôt fait de faire réagir les autorités portuaires. Dès 1995, la Société du Vieux-Port de Montréal consent sur une base volontaire à soumettre le no 5 à une étude d'évaluation patrimoniale. Celui-ci, nous l'avons mentionné, a déjà depuis quelques années pris l'initiative de mettre en valeur le bâtiment par un éclairage nocturne (Cardinal-Hardy et al., 1990). La demande l'évaluation est toutefois subséquente aux appels d'offre qui auraient été lancés précédemment pas la Société. Le Bureau d'examen des édifices fédéraux du patrimoine (BEEFP), qui relève administrativement de Parcs Canada (lequel possède ultimement le site et l'édifice, bien qu'il n'en assume pas directement la gestion) est chargé de l'évaluation. Le comité d'évaluation est présidé par l'historien Terry Smythe, qui agit alors à titre de membre responsable et modérateur pour le BEEFP. Notons ici que malgré nos efforts, nos recherches auprès du BEEFP et du ministère ne nous ont pas permis d'identifier de manière spécifique la composition de ce comité. Même si ces informations ne sont pas disponibles publiquement, nous savons toutefois qu'y siégeaient un certain nombre d'experts scientifiques à l'emploi du ministère (un architecte en conservation, un historien de l'architecture industrielle, un spécialiste du patrimoine industriel employés par Parcs Canada), des représentants fédéraux du propriétaire de l'immeuble (le gouvernement canadien), ainsi qu'au moins un représentant des autorités portuaires (de la Société du Vieux-Port en l'occurrence). Nous savons également que le comité a délibéré à la suite du dépôt d'un rapport d'expertise patrimoniale qui fut produit par l'historienne de l'architecture Mme Jacqueline Hallé, agissant elle aussi à l'emploi de Parcs Canada (c'est-à-dire comme pour l'ensemble des expertises scientifiques généralement sollicitées pour ce type d'exercice, qui proviennent d'ordinaire de ressources interministérielles plutôt qu'externes ; BEEFP, 1996).

Prévue pour l'année suivante, l'annonce du jugement et des recommandations du BEEFP tarde quelque peu à se faire entendre. La décision est suspendue à quelques reprises et sera retardée de quelques mois : selon les couvertures de presse de l'époque, le comité serait divisé et semble avoir peine à s'entendre. En octobre 1996, néanmoins, le BEEFP émet un énoncé de valeur patrimoniale désignant « l'élévateur no 5 du port de Montréal comme [...] "reconnu" pour sa valeur historique, architecturale et environnementale » (BEEFP, 1996, cité dans DOCOMOMO Qc et al., 2003). L'énoncé de valeur patrimoniale du BEEFP

« reconnaît » donc l'intérêt patrimonial de l'ensemble (c'est-à-dire les composantes relatives aux trois époques de construction), mais exclut toutefois certaines structures connexes dont les convoyeurs et les tours maritimes. Le BEEFP accompagne son verdict d'une série de justifications et de recommandations. On y lit que le silo no 5 a été retenu en vertu de son caractère représentatif de l'histoire de l'industrie de l'exportation céréalière canadienne, lequel contribue non seulement « [...] à la définition du caractère portuaire et industriel [...] du Vieux-Port de Montréal », mais constitue de surcroît un « [...] repère important du paysage montréalais » (BEEFP, 1996, cité dans DOCOMOMO Qc et al., 2003). Son ancienneté, son organisation spatiale ainsi que les spécificités techniques et formelles de ses éléments de construction ont également été pris en considération. À cet effet, le BEEFP émet un ensemble de politiques directrices encourageant à préserver « tel quel » ses infrastructures constituantes, et ce en portant une attention particulière à la conservation *in situ* des détails architecturaux, mécaniques et techniques témoignant des anciennes fonctions d'entreposage et de manutention. On mentionne également que toute réhabilitation devrait tenir compte du caractère hautement et typiquement « fonctionnel », épuré de l'architecture, tout en prenant soin de conserver les rares éléments décoratifs en présence (bordures de fenêtre, etc.) ou encore certains éléments évoquant le caractère typiquement industriel du silo no 5. On souhaite enfin, plus globalement, « [...] éviter tout projet de développement qui mettrait en danger son intégrité physique ou visuelle » (BEEFP, 1996, cité dans DOCOMOMO Qc et al., 2003).

Cette désignation de « patrimoine reconnu » constitue la seconde mention officielle en importance en matière de reconnaissance et de protection patrimoniale, après les édifices dits « classés », qui bénéficient d'une injonction plus stricte de sauvegarde (PC, (si)). Cette reconnaissance, selon la nomenclature ministérielle de Parcs Canada, attribue certes officiellement au no 5 une valeur patrimoniale, mais elles ne lui confère pas un statut de protection aussi encadré ou rigide que pour les bâtiments « classés » (PC, (si)). La décision implique néanmoins que le BEEFP doit être préalablement avisé et/ou consulté en amont de tout projet de transformation ou de démolition de l'édifice. Ce classement implique en outre que le port de Montréal est désormais tenu de planifier l'utilisation future du site, et que des consultations publiques doivent, le cas échéant, être tenues à cet effet. Cela dit, tout demeure

virtuellement possible. Le verdict est donc mitigé. De manière générale, on le reçoit comme la prononciation d'un *statu quo* : l'anéantissement de l'édifice semble au mieux ou au pire momentanément écartée. Du moins, la suite des développements spéculatifs entourant le no 5 semblent en attester de manière progressive, puisque cette perspective sera par la suite progressivement écartée du débat. Néanmoins, l'énoncé du BEEFP n'a pas réelle valeur de pronostic, et n'émet aucune recommandation claire sur les usages et le destin que devrait recevoir le silo. Du peu qu'on en sache, ce *statu quo* semble avoir été établi sur les bases d'un consensus minimal qui apparaît avoir été tranché, en dernière instance, par des considérations d'ordre pragmatique. Entre les arguments scientifiques et les appréciations particulières, la valeur foncière croissante du terrain, les besoins éventuels mais encore indéterminés en terme d'équipements culturels et récréatifs (pour le port comme pour la ville), et enfin les coûts faramineux qu'engendreraient la démolition du bâtiment d'un côté, tout comme sa transformation de l'autre, les termes de l'enjeu semblent avoir fait somme nulle.

Aucune action particulière n'est donc entreprise suite à l'examen du BEEFP. Le débat, toutefois, poursuit son cours, se déploie et même s'amplifie. Peu de temps après la divulgation des recommandations du comité d'évaluation fédérale, en mars 1996, le Centre Canadien d'architecture (CCA) organise en ses murs un forum public portant sur « L'urbanisme et le réaménagement des nouvelles villes industrielles ». L'année suivante, en octobre 1997, une journée d'étude est spécifiquement consacrée au silo no 5. Intitulée « L'avenir du silo no 5, patrimoine technologique et industriel : un défi de taille », l'événement est organisé conjointement par Héritage Montréal, l'AQPI et DOCOMOMO Montréal. Y participent également ICOMOS Canada, le Conseil des monuments et des sites du Québec, l'Ordre des architectes, des ingénieurs et des urbanistes du Québec ; sont enfin présents des représentants de l'administration portuaire de Montréal (ADM), de la Société du Vieux-Port, de la Ville de Montréal ainsi que des ministères fédéraux et de Parcs Canada. Enfin, en octobre 1999, l'AQPI, Héritage Montréal et DOCOMOMO Montréal annoncent la tenue d'un concours architectural prenant la forme d'une charrette, où cinq équipes d'architectes, de designers et de professionnels spécialisés en patrimoine sont invités à formuler des propositions programmatiques sur l'aménagement futur du no 5. Tenu dans le

cadre des Journées de la culture, le projet s'accompagne de la présence d'artistes, de conférences, de visites *in situ* ainsi que de la tenue d'un second forum public (CHM, 2000).

Ces événements abordent sous différents aspects le contexte de la métropole et la problématique de la reconversion des silos. Les approches proposées oscillent entre la « monumentalisation » et la « requalification » du lieu (DOCOMOMO, 2003). Les discussions sont nourries de plusieurs cas diversifiés d'approches et d'expériences étrangères comparables. Du côté américain, on documente notamment les cas de Buffalo (dont l'immense parc d'élévateurs à grains, minimalement restauré, a été reconverti en un centre d'interprétation à ciel ouvert) ainsi que celui du *Brewery and Pizza center Co.* de Littleton au Colorado. On discute également de certains projets argentins, finlandais et espagnols de reconversion en logements et en bureaux, ainsi que d'autres « occasions perdues » par des destructions, comme celle notamment d'un silo qu'aurait convoité l'université de Venise (CHM, 2000). Les actes du second forum publiés par l'AQPI résument la teneur des conclusions – encore provisoires – auxquelles aboutissent dans l'ensemble ces réflexions. Sans établir de constat majeur en évitant surtout de poser en ultimatum le destin du no 5, il en ressort surtout, prioritairement, « [...] l'importance de prendre le temps, de ne pas chercher à se précipiter dans des décisions d'interventions, car personne n'est encore en mesure de constater quels seront les besoins de notre société dans les années qui viennent » (AQPI, 1998). Mais surtout, ces événements s'inscrivent dans le cadre d'une association inédite de différents groupes de sauvegarde et de regroupements culturels qui, cherchant à opérer une campagne de sensibilisation autour du silo, contribueront ainsi largement à documenter l'histoire et la morphologie du lieu, qui est jusqu'alors relativement méconnue.

2.4.5 Omniprésence artistiques

En parallèle de tout ce brassage discursif et intellectuel, se déploie autour du silo et de son quartier un ensemble diversifié d'« omniprésences artistiques ». En 1995, un groupe multidisciplinaire d'artistes (Pierre-André Vézina, Pierre Gaudrault, Marie-France Bojanovski, Martin Pelletier et Carole Fèvre) intéressés par l'exploration de lieux industriels

désaffectés effectue une première visite du silo no 5. À l'issue de cette exploration inaugurale – où ils trouvent, parmi d'autres découvertes, un entassement de sacs de farine abandonnés –, la troupe fonde un collectif qu'ils intitulent *Farine orpheline cherche ailleurs meilleur* (FOCAM). De 1995 à 2008, le collectif investit tour à tour plusieurs bâtiments et sites industriels désaffectés. FOCAM s'installe dans ces lieux en résidence temporaire, afin d'y réaliser une série d'activités et d'interventions artistiques *in situ*. Leur premier projet, *Silozine*, prend place autour du Canal de Lachine et du no 5. Ils produisent notamment un court métrage sur le silo (une vidéo documentaire et poétique), ainsi qu'une série de photographies format « carte postale » restituant en partie leurs déambulations à l'intérieur de l'élévateur (FOCAM, (si), 1995 ; figure 2.17). Certains des membres du groupe, agissant à titre individuels, feront quelques déclarations médiatiques appuyant la conservation du bâtiment (CHM, 2000). Sur le plan de leur démarche artistique, l'expérience du silo a pour le groupe une valeur initiatique, qui inspirera pendant plus d'une dizaine d'années leur démarche, qu'ils décrivent de la manière suivante :

À travers l'expérience du trou, FOCAM cherche les traces d'un passé oublié dans les creux culturels et sociaux de la ville, pour les interpréter en tant que pièces à conviction et les transformer en icônes contemporains. [...] Les minoteries, les silos à grains et les usines abandonnées, témoins silencieux d'une ère révolue et points de rupture dans la trame urbaine contemporaine représentent, à notre avis, des traces significatives qui dévoilent peu à peu les valeurs et les croyances des époques qui les ont vu naître, comme autant de couches sédimentaires qui interpellent l'archéologue de l'imaginaire (FOCAM (sd), dans CHM 2000).

D'autres artistes investissent le no 5 de manière analogue. En 1997, l'organisme Quartier Éphémère lance le projet *Panique au Faubourg*, qui se déploiera sur plusieurs années à l'intérieur du quartier des Faubourgs. Le projet s'articule autour d'une dizaine de bâtiments industriels à caractère patrimonial qui seront soumis comme thèmes et lieux d'intervention à une série d'artistes d'origine française et canadienne. Sélectionnés en fonction de leur importance dans le développement historique de Montréal et de leur potentiel d'utilisation plastique, ces lieux sont mis en valeur par des oeuvres *in situ*, des interventions ou des performances intérieures ou extérieures de nature éphémère. L'organisme Quartier Éphémère a été fondé en 1993 dans le but de redynamiser, par la présence d'artistes en résidence, certains ensembles urbains disqualifiés. Il se donne le mandat de transformer ces zones par le biais d'une appropriation culturelle que l'on conçoit comme « catalyseur » d'un éventuel re-développement économique et communautaire (QE (si)). Le projet débouchera en 2002 sur la

création de la Fonderie Darling, qui accueille aujourd'hui de manière permanente une petite galerie d'art. Dans le cadre de ce projet, le no 5 est pris d'assaut par le collectif [The User], un duo artistique formé de l'architecte Thomas McIntosh et du compositeur Emmanuel Madan. Ils proposent, avec *Silophone*, de convertir la structure du no 5 en un instrument musical monumental et interactif exploitant les propriétés sonores inusitées de ses espaces intérieurs, qui réverbère et déforme le son de manière particulière. Ils installent au sein de la structure une série de capteurs et de diffuseurs sonores leur permettant ainsi d'exploiter le bâtiment comme une caisse de résonance à l'échelle urbaine. Un site Internet, une ligne téléphonique ainsi qu'une installation permanente disposée au pied de l'édifice (qui est toujours actuellement en place) sont mis à la disposition du public, qui peut par ces médiums projeter des sons à l'intérieur de l'édifice, et capter en retour leurs modulations à l'intérieur du *Silophone*. En outre, une série d'événements ponctuels sont organisés : on invite des compositeurs canadiens et étrangers à créer des œuvres originales pour le *Silophone*, et une série de concerts publics se tiennent au cours de l'été 2001 au pied de l'édifice (*Silophone* (si)). Les deux artistes disent vouloir ainsi revivifier l'imaginaire social du lieu tout en rapprochant les montréalais d'un héritage méconnu. Plus encore, ils disent concevoir leur œuvre comme une intervention participant en soi activement des débats qui entourent la requalification du no 5, contre notamment la volonté de ceux et celles qui voudraient le voir transformé en un centre commercial et résidentiel, ou qui voudraient le voir disparaître tout court (CHM, 2000). Cette participation au débat public ira sans doute bien au-delà de leurs espoirs. Au moment de sa diffusion, l'œuvre suscite médiatiquement la polémique. L'œuvre bénéficie d'un appréciable support financier du *Millennium Art Found* (un fond spécial du Conseil des Arts du Canada), qui lui verse 100 000 \$ des 340 000 \$ de son budget total. Les organismes communautaires et caritatifs du quartier (l'Armée du Salut et le *Sun Youth Organisation* de Montréal, notamment) réagissent vivement à cette annonce, qu'ils considèrent comme un outrage en regard des maigres ressources qui leur sont attribuées afin de soutenir les besoins criants du secteur. L'œuvre s'attire même la désapprobation publique du critique parlementaire en matière de Patrimoine, M. Inky Mark, alors député du parti d'opposition réformiste. Celui-ci dénonce le projet comme rien de moins qu'un gaspillage des fonds publics, avec d'autres projets qui sont soutenus par le *Millennium Art Fund* du

gouvernement fédéral, qu'il décrit comme de vulgaires « poésies itinérantes, statues de bronze ou théâtre pour enfants » (CHM, 2000).

En parallèle avec les activités du *Silophone*, d'autres artistes sont invités à intervenir autour du no 5. La photographe Diana Shearwood, notamment, alimente et accompagne de son propre travail la démarche poursuivie par le collectif [The User]. Elle produit une série photographique sur le no 5 qu'elle assemble à la manière d'une documentation esthétique des lieux. Ses photographies jouent principalement sur les contrastes lumineux et formels du bâtiment. Leur caractère souvent abstrait et saturé cherche ainsi à mettre en évidence la « beauté évocatrice » de l'élévateur, que l'artiste aborde à la manière d'une « ruine moderne » (CHM, 2000 ; figure 2.18). Toujours dans le cadre de *Panique au Faubourg*, l'Atelier in situ présente également, en 1997 *Projections*, un événement spectaculaire utilisant la surface de l'élévateur B-1 à la manière d'un écran où défilent par transparence une série d'images abstraites ou métaphoriques s'inspirant des caractéristiques formelles du silo (CHM, 2000 ; figure 2.19). L'Atelier in situ est un collectif d'architectes fondé en 1995, qui s'intéresse aux possibilités d'une intervention minimaliste et contextuelle en milieux patrimonial et industriel. Par la réalisation de ce projet d'architecture éphémère, le groupe dit avoir cherché à prendre acte du débat entourant l'édifice, prenant ainsi position en révélant le potentiel monumental, spatial et urbain du no 5 (CHM, 2000).

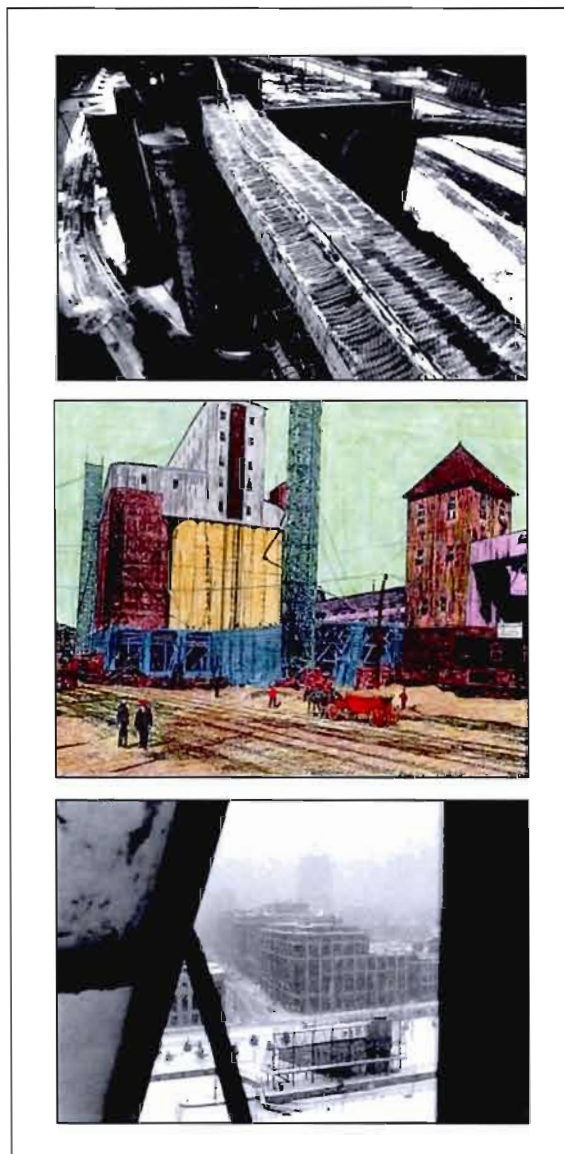


Figure 2.17 Extraits visuels du projet *Silozine* du collectif *Farine orpheline cherche ailleurs meilleur* (1995). De haut en bas : 1) *Vue de l'annexe du haut de la partie ancienne*. photographie : François Bergeron, 1995. 2) *Le silo no 1*, extrait de la *Visite guidée prismacolor des élévateurs à grain du port de Montréal*, 1995. 3) *Le 1 rue McGill vu du Silo no 5* : d'un côté, le rêve de Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn... de l'autre, celui du yuppie blasé. Photographie : Martin Pelletier, 1995. Sources : FOCAM, projet *Silozine* (si).



Figure 2.18 Photographies tirées de la série *Silo no 5* de l'artiste Diana Shearwood (2000). Sources : Silophone (si) et CHM, 2000.



Figure 2.19. Extraits visuels tirés de l'événement *Projections*, réalisé par l'Atelier in situ dans le cadre de l'événement Panique au Faubourg (juin 1997). Photographie : Quartier Éphémère et Atelier in situ (Geneviève L'Heureux, Annie Lebel, Stéphane Pratte)
Source : CHM, 2000.

La seconde moitié des années 1990 est donc marquée par les nombreux événements artistiques qui grenouillent autour du no 5. Nous le constatons, les œuvres qui y sont réalisées ou qui le thématisent sont tout à fait diversifiées. Elles ont néanmoins quelques traits en commun. D'abord, la plupart sont avant tout conçues au sens fort du terme comme des *interventions* artistiques qui, comme telles, souhaitent s'inscrire à l'intérieur du débat public entourant le silo (qu'il s'agisse en soi de l'œuvre, ou qu'il s'agisse des discours et des activités de diffusion qui l'accompagnent). De plus, lorsqu'elles font référence à l'histoire et aux traces du passé industriel montréalais, ce renvoi prend la plupart du temps la forme d'une évocation, d'un rappel sourd, d'une méditation poétique, ou dans certains cas d'un « hommage » qui demeure, dans l'ensemble, relativement abstrait. Les œuvres semblent en effet davantage ancrées dans l'*actualité* propre du no 5. Dans presque tous les cas, les artistes exploitent avant tout les possibilités formelles de l'engin (ses formes, ses propriétés sonores, ses façades, la texture de ses surfaces et des lumières qui y courent, etc.), qu'ils mettent en valeur en les accentuant. Plusieurs artistes organisent parallèlement à leurs travaux des activités d'animation ou de médiation développant un volet participatif. Cela dit, ces démarches ne sont généralement pas axées sur une recherche esthétique empruntant proprement à l'histoire ou à l'ethnographie, comme cela peut être le cas pour d'autres approches de l'art actuel. Ils en appellent bien il est vrai d'une sensibilité historique, d'une « archéologie » des imaginaires ou de la mémoire des lieux : leur pouvoir expressif (qui encore une fois est souvent abstrait) prend une forme nostalgique. Toutefois, cet affect est brut, ou du moins il semble présenté de manière immédiate, si bien que l'on peine parfois à saisir plus précisément à quoi cette nostalgie se rattache. C'est que le véritable « référent » semble ailleurs. Plutôt, le silo no 5 est traité en soi et pour soi comme un révélateur : comme un *dispositif*. Questionnant l'inscription de l'élévateur à l'échelle du quartier ou de la ville, l'action artistique est orientée à la manière, si l'on veut, de points d'acupuncture. Elle cherche avant tout à stimuler une appropriation culturelle, de manière à susciter un ensemble d'actions et de réflexions qui sont tendues toutes entières vers un « développement », c'est-à-dire vers l'avenir de la structure et de son environnement urbain.

2.4.6 Projets spéculatifs

Au tournant du millénaire, après plusieurs années d'effacement relatifs, le silo no 5 semble donc avoir retrouvé (quoi que d'une tout autre manière) quelque chose de l'aura et du fourmillement qui l'animaient au siècle dernier. S'activent autour de lui un ensemble d'acteurs culturels et communautaires militant alternativement, de près ou de loin, pour sa conservation ou sa démolition. Une panoplie de discours et de représentations hétéronomes et conflictuels se croisent et se juxtaposent, dont les dimensions sont tantôt politiques, tantôt économiques, tantôt sociales et culturelles. Le bâtiment bénéficie surtout, il faut le souligner, d'une couverture médiatique importante (du moins en regard des enjeux de l'aménagement urbain, qui font relativement peu souvent les manchettes), ce qui n'est pas sans alimenter une certaine enflure autour du bâtiment. En témoigne d'ailleurs la panoplie des projets et des idées grandioses qui, de part et d'autres, fusent suite à l'émission de l'énoncé de valeur patrimoniale du BEEFP. Outre un certain consensus autour de la nécessité de trouver pour le silo no 5 une vocation plastique et multifonctionnelle, tout un imaginaire spéculatif semble se mettre en branle, dont les directions sont extrêmement diversifiées. Du côté des militants des groupes de sauvegarde, les opinions semblent partagées. Certains pensent que le bâtiment doit être recyclé de manière à le rendre « habitable » et à rendre plus visible sa monumentalité (Jacques Lecours et Dinu Bumbaru, 1996, dans CHM, 2000). D'autres sont plutôt d'avis qu'il ne nécessite pas d'accueillir absolument de nouvelles fonctions. Témoin pour ainsi dire « gratuit », il constituerait en soi un élément signalétique et iconographique du paysage qui devrait, par la force même de sa simple présence dans le temps, être incorporé à l'imaginaire montréalais. On le compare à cet effet à l'Arc de triomphe ou à la tour Eiffel de Paris (rien de moins...) : par le passé détestés et considérés « inutiles » par la population, rappelle-t-on, ils sont pourtant aujourd'hui de véritables icônes urbains et identitaires dont on ne pourrait plus se passer. Dans tous les cas, on s'entend néanmoins sur la possibilité d'une mise en valeur minimale du bâtiment autour de fonctions d'interprétation historique. Le Secrétariat de la mise en valeur du Saint-Laurent, Saint-Laurent vision 2000 et la Société de développement économique du Saint-Laurent appuient en ce sens l'idée d'un institut sur la navigation et l'histoire du fleuve et des ports d'Amérique. D'autres proposent plutôt un

musée des sciences et techniques, ou encore celle d'un observatoire couplé à l'installation d'un centre d'interprétation historique.

Certains acteurs socio-économiques, toutefois, montrent davantage d'ambition. Outre la pléthore « classique » de projets d'hôtels de luxe, de condominiums et de centres commerciaux, courent les rumeurs d'autres projets moins attendus ou moins convenus. On lance par exemple l'idée d'un complexe dédié à la production cinématographique ou encore aux arts de la scène, visuels et médiatiques. D'autres suggèrent – une idée qui a sans doute de quoi faire sourire aujourd'hui – la construction d'un complexe universitaire d'avant-garde pour l'UQAM. D'autres encore souhaiteraient plutôt y installer une murale pour artistes (un autre « classique » en son genre), un parc pour graffiteurs et adeptes du *skateboard*, ou même un centre d'alpinisme urbain – tout y passe. L'énoncé de différents projets spéculatifs se poursuit ainsi en aval des années 2000. Certains acteurs institutionnels, dont nous n'avons pas eu écho jusque là, manifestent de manière plus officielle leurs intentions, dont certaines semblent plus sérieusement considérées par les autorités portuaires. Plusieurs soulignent les besoins montréalais en terme d'espaces de conservation, d'archives ou de réserves muséales. Dans cette foulée, le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), entre autres, propose d'y déménager l'ensemble de ses activités, afin de « [...] de créer une destination touristique spectaculaire en toute saison, permett[ant] aux Canadiens de renouer avec une partie de leur histoire [tout en] rentabilis[ant] le projet avec la participation du secteur privé » (MACM, (si)). Le projet s'inspire de modèles internationaux dont celui du célèbre *Tate Modern Art* de Londres, auquel le silo s'apparenterait sur les plans architecturaux et urbanistiques. Le projet semble sérieux et est divulgué en détails, notamment, sur le site Internet du MACM ; à ce jour, toutefois, il semble être resté lettre morte.

La valorisation du silo no 5 sera discutée lors de l'élaboration du plan d'action patrimonial du Sommet de Montréal en 2003 par la nouvelle administration municipale du maire Tremblay (Bumbaru, 2003). L'administration municipale met l'accent sur un recyclage fonctionnel et socio-économique des espaces, tout en cherchant à respecter les impératifs de la reconnaissance patrimoniale du lieu. Les objectifs visent principalement le développement touristique et le rayonnement international de la Ville, ainsi que la restructuration du tissu

urbain du secteur du Vieux-Port dont le silo, de par sa taille et son emplacement, constituerait un élément « stratégique ». La Ville envisage même de déposer la candidature du secteur industriel du Vieux-Port et du silo no 5 de Montréal, en vue de qualifier l'ensemble urbain auquel il correspond sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. On évoque à cet égard la valeur du « témoignage de la réalité historique de notre ville comme lieu de commerce intercontinental », de « l'épopée marchande de Montréal », ou encore le « défi d'ingéniosité et de technologie qu'ont su relever ses bâtisseurs », etc. (Ville de Montréal, (si)). En 2004, la Société du Havre divulgue un plan stratégique intitulé « Vision 2025. La ville et son fleuve – une proposition pour l'avenir ». L'introduction énonce l'objectif cardinal du plan, qui a des airs de déjà vu : « ramener la ville vers son fleuve » (SHM, 2004, p. 7). Toutefois, contrairement aux plans précédents, on semble plus attentif à la question des paysages urbains et au cas du silo no 5. On y lit notamment :

Le silo no 5, un des éléments les plus significatifs du patrimoine industriel du havre, [...] [fait] l'objet de débats entre les tenants de la préservation et ceux de la démolition. Des solutions innovatrices devront être mises de l'avant, non seulement pour la préservation de ce patrimoine, mais également pour sa mise en valeur, dans une optique de rénovation urbaine, de restauration ou de recyclage, fidèle à l'esprit des lieux (SHM, 2004, p. 25).

Ces commentaires s'accompagnent d'une illustration de croquis d'architecture modélisés montrant l'« exemple d'un projet de mise en valeur du silo no 5 en un complexe hôtelier » (de la firme Menkès, Shooner et al. ; SHM, 2004, p. 18). La Société du Havre affirme en outre vouloir mettre en place prochainement un comité sur le patrimoine du havre, qui aurait le mandat d'inventorier et de suggérer des interventions relatives aux édifices patrimoniaux du secteur (SHM, 2004, p. 18). Si la démolition ne semble plus une option, le sort du bâtiment demeure néanmoins en tension entre des intérêts et des visions divergentes. Toutefois, entre 2003 et aujourd'hui, la poussière semble retomber quelque peu. Moins présent sur la scène médiatique, on entend encore ça et là fuser des rumeurs ou des idées au sujet du no 5. On semble toutefois, hors d'un *statu quo* sur sa conservation, mettre le cas en latence, dans l'attente d'un projet porteur qui ferait davantage consensus.

C'est dans le cadre de tout le « brassage » qui précède que sera organisée, en 2000, l'exposition *Silo no 5* du Centre d'histoire de Montréal. Nous sommes alors en plein cœur de

la polémique qui entoure le no 5. Voyons donc d'un peu plus près de quelle manière, dans le contexte qui nous venons de passer en revue, la « mise en exposition » du silo s'organise.

2.5 Série constructive : la mise en exposition du silo

Le tour d'horizon que nous venons de compléter donne à notre lecteur un aperçu des différents acteurs qui prennent part au débat sur le silo no 5, ainsi que des différentes dimensions à l'intérieur desquelles il peut aujourd'hui, sous différents angles, être compris. Ce portrait comporte cela dit plusieurs imprécisions qui auraient mérité faire l'objet d'un examen historique plus attentif. Nous aurions pu, par exemple, chercher à détailler les discours et les positions, différentielles ou convergentes, des groupes de sauvegarde et des différents acteurs en présence. Nous aurions encore pu dépouiller les archives des autorités gouvernementales, municipales ou portuaires, à la recherche d'indices sur l'intentionnalité des prises de décisions en matière de patrimoine ayant touché de près ou de loin au cas qui nous intéresse. Mais notre but n'était pas ici de dresser un portrait exhaustif des événements qui ont ponctué l'histoire du bâtiment. Nous cherchions plutôt, tel que nous l'avons annoncé précédemment, à révéler de manière synthétique les grandes dimensions factuelles, les principales catégories de compréhension historique, les axes de tension et les orientations générales des représentations et des discours qui nous permettent aujourd'hui de saisir la réalité du no 5, telle qu'elle est rapportée au sein de la littérature et de la documentation existantes.

Les éléments que nous avons ainsi dégagés et assemblés nous servent en quelque sorte de base comparative afin d'examiner le processus de mise en forme et de présentation auquel le silo no 5 fut soumis à l'occasion de l'exposition qu'organise en 2000 le Centre d'histoire de Montréal. Nous effectuerons donc dans la section qui suit une critique comparée (comprise ici en un sens très large) fondée sur l'analyse des dimensions historiographiques et muséographiques de notre matériau.

Nous avons, suite à une première rencontre, travaillé à partir des archives du Centre d'histoire de Montréal. En plus des panneaux d'origine de l'exposition, nous disposions d'une série de dossiers documentaires ayant servi à la préparation et au montage, ainsi que de sources vidéographiques, cartographiques et photographiques inventoriées sur des supports mixtes. Une liste exhaustive du matériel que nous avons pu collecter figure à l'appendice A. Nous avons par la suite procédé à une lecture attentive de ces matériaux (que nous avons constatés fort diversifiés), et ce en poursuivant deux objectifs. D'abord, nous visions à une compréhension synthétique des contenus de nature événementielle, documentaire ou informative s'y trouvant, nous permettant ainsi d'alimenter et de compléter notre propre recherche documentaire. Cet objectif correspond en partie à la série descriptive que nous venons de présenter. D'autre part, nous avons porté une attention particulière à la structuration d'ensemble de l'exposition, à l'intentionnalité muséographique qui s'y exprime, aux sélections opérées pour ce faire, ainsi qu'aux éléments significatifs contribuant plus largement au fil interprétatif de l'exposition. Nous avons à cet égard procédé à l'aide de tableaux délimitant une grille d'analyse simple, nous permettant de discriminer à l'aide de résumés descriptifs les contenus textuels et visuels en présence. Nous avons par la suite découpé et analysé ces contenus à partir d'une codification les regroupant en catégories et en thèmes généraux, que nous avons construits de manière itérative. On retrouve à l'appendice A un extrait des deux tableaux que nous avons donc produits à titre d'outils d'interprétation et de travail, extraits qui permettront à notre lecteur de retracer la manière dont nous avons procédé. Un premier tableau a servi à l'analyse du matériel préparatoire et des dossiers d'archives connexes à l'exposition, tandis qu'un second tableau a porté spécifiquement sur le découpage et l'analyse des panneaux constituant le corpus propre de l'exposition. Enfin, afin de palier partiellement aux lacunes ou à l'incomplétude relative des matériaux dont nous disposions, nous avons réalisé un entretien informel avec M. Jean-François Leclerc, directeur actuel du Centre d'histoire de Montréal ayant à l'époque contribué à la préparation et au déroulement de l'événement. Le canevas ayant orienté cette démarche de nature complémentaire figure également à l'intérieur des repères méthodologiques qui sont fournis à l'appendice A.

L'exposition a été présentée du 29 juin au 03 décembre 2000 au Centre d'histoire de Montréal lui-même. Elle s'est organisée en collaboration avec les organismes Héritage Montréal, l'AQPI et DOCOMOMO Québec, trois groupes de sauvegarde du patrimoine qui, nous l'avons vu plus haut, sont déjà actifs sur la scène montréalaise et mobilisés autour du cas du no 5. Le lancement de l'exposition, qui s'inscrit dans le cadre élargi d'une série d'événements chapeautés et coordonnés par Quartier Éphémère, se déroule tout juste à la suite de l'ouverture du projet *Silophone*. On l'accompagne d'un programme d'interprétation proposant une série de visites et de circuits urbains commentés (du Vieux-Port, du centre-ville ainsi que de l'intérieur du silo) qui se déroulent en coordination avec les Journées de la Culture. La diffusion de l'exposition s'arrime enfin à la charrette architecturale et au forum public sur l'avenir du silo no 5, qui se tiennent simultanément pendant l'automne.

Le projet d'une telle exposition, toutefois, demeure avant tout une initiative du Centre d'histoire de Montréal lui-même, et ne répond en ce sens à aucune suggestion ou commande extérieure. L'idée d'origine, inspirée par le débat public qui s'instaure et s'anime alors autour du silo no 5, naît plutôt à l'occasion de collaborations et de productions antérieures. Le Centre d'histoire, dans le cadre notamment d'une exposition précédente (Expo 67, réalisée en 1998-1999), a établi certains réseaux et collabore depuis déjà un moment avec certains artistes et organismes comme Quartier Éphémère et FOCAM. À ce titre, les informations que nous avons pu obtenir suggèrent que la collaboration qu'entretient le Centre avec les groupes de sauvegarde s'étant associés à l'exposition demeure relativement ténue. Selon les propos de M. Jean-François Leclerc, le Centre cherche alors plutôt à établir des ponts avec les artistes de la scène locale et de la relève. Plus encore, M. Leclerc rapporte que l'on formule même ouvertement l'intention d'offrir, dans le cadre de l'événement qui nous intéresse, une approche précisément différente, voire alternative ou complémentaire aux discours et au travail des groupes d'intérêts patrimoniaux qui militent alors pour la conservation du no 5.

L'intérêt pour le patrimoine industriel s'inscrit largement au sein du mandat original du Centre, qui a pour mission fondatrice la valorisation du patrimoine urbain et immobilier de Montréal. Toutefois, la question du patrimoine industriel ne constitue pas nécessairement, à l'époque, un thème fort des activités qui s'y tiennent de manière régulière. En ce sens, le

choix d'une exposition sur le cas du no 5 doit être compris dans le contexte d'un intérêt qui émerge alors de manière générale pour ce type de préoccupations. En effet, la question du recyclage, de la réaffectation et des pertes reliées à la destruction d'ensembles bâtis se rapportant à l'histoire industrielle gagne alors en importance, et est donc tout à fait d'actualité. Elle s'impose du moins aux décideurs, aux aménageurs ainsi qu'aux « penseurs » qui réfléchissent la ville ou qui mettent alors en œuvre les transformations du « Montréal de demain ». Parmi les facteurs qui motivent la démarche du Centre, s'ajoute à l'effervescence qui se manifeste ponctuellement autour du silo no 5 la perspective plus générale d'un besoin d'infrastructures culturelles d'envergure pour Montréal, ainsi que celle d'un développement touristique et spectaculaire de ses zones portuaires et centrales. Mais il faut aussi rappeler que le quartier qui entoure le silo no 5, de manière plus immédiate, fait alors l'objet d'un intérêt croissant du point de vue administratif et politique. Le faubourg des Récollets a alors amorcé sa métamorphose en une nouvelle « Cité du Multimédia », et l'administration municipale – dont dépend en dernière instance le Centre d'histoire de Montréal – accorde alors attention et ressources aux projets qui contribuent de près ou de loin à l'image, au développement et au rayonnement du secteur.

Par et au-delà d'un certain engouement général pour la question du « post-industriel », le Centre d'histoire amorce-lui même, à l'époque, un certain virage qui s'avèrera déterminant pour les années à venir. L'exposition *Silo no 5* marque en effet l'amorce d'un élargissement progressif du mandat du Centre d'histoire Montréal. Celui-ci intègre graduellement, à partir des années 2000, le traitement et les dimensions d'une histoire plus proprement économique, sociale, puis culturelle de Montréal, qui sont aujourd'hui devenues centrales aux différents volets muséographiques qui y sont développés. En ce sens, la volonté du Centre de s'associer, au moment de l'exposition *Silo no 5*, aux travail des artistes n'est absolument pas fortuite. C'est que le Centre commence alors à s'intéresser au potentiel et à l'originalité de pratiques muséales plus ouvertes, et que l'on souhaite davantage « participatives ». Aussi favorisera-t-on, au fil des années, l'implication de groupes affinitaires ou thématiques en amont même des activités du Centre. Par exemple, des associations citoyennes, des groupes communautaires ou ethniques, ainsi que des intervenants ou des artistes des milieux concernés par les thématiques abordées seront invités à s'impliquer de plus en plus à même la production ou le

design des expositions. À ce titre, la thématique du patrimoine industriel semble avoir été porteuse pour le Centre. Dans la foulée de l'exposition *Silo no 5*, on mettra notamment sur pied un concours photographique qui s'intéresse depuis, chaque année, à une problématique cherchant à aborder sous « un autre angle » le paysage urbain et les patrimoines émergents émergents de Montréal. Autour de thèmes qui se veulent à la fois novateurs et intégrateurs (modernité urbaine, paysages post-industriels, héritages religieux, diversité culturelle, etc.) le concours, intitulé *Montréal à l'œil*, est clôturé par une exposition annuelle qui présente les travaux des participants, qu'ils soient des professionnels, des amateurs ou encore des artistes de la relève.

En 2000 toutefois, le Centre n'en est alors qu'au stade exploratoire des développement et des nouvelles orientations qui le définissent aujourd'hui, c'est-à-dire comme un musée d'histoire sociale et culturelle privilégiant des thèmes inusités, et affichant la volonté de pratiques davantage intégrées aux communautés. Si le choix de s'adjoindre le travail d'artistes ciblés amorce alors un pas dans cette direction, *Silo no 5* conserve néanmoins le caractère d'une exposition mobilisant les outils et les réflexes d'une muséographie qui demeure, dans l'ensemble, « classique ». L'exposition est pensée et montée principalement à l'interne, et elle adopte un format relativement conventionnel (une série de panneaux illustrés et commentés, présentés dans un espace clos, défini de manière fixe). Malgré une liste impressionnante de collaborateurs, M. Leclerc nous confirme que le processus de conception fait somme toute appel à peu de consultants ou d'expertises externes. Cependant, comme nous le verrons plus loin, l'exposition comporte un volet ethnographique qui la distingue des approches muséographiques plus traditionnelles, comme de la plupart des efforts « éducatifs » qui s'orchestrent alors plus largement autour du silo. Néanmoins, l'exposition se dessine à l'époque sans le concours de groupes affiliés au monde du travail, c'est-à-dire par exemple sans la participation directe ou indirecte des syndicats ou des entreprises portuaires ayant contribué à la « vie active » du no 5.

Bien qu'elle soit souvent rapportée selon l'abrégé *Silo no 5*, l'exposition est dans les faits intitulée *Silo no 5 : une exposition d'histoire, d'art et d'architecture*. Sa présentation matérielle semble d'emblée fidèle, en première instance, à la démarche propre d'un musée

d'histoire. Elle comprend vingt-quatre panneaux de format moyen qui recourent dans une proportion semblable à l'usage de contenus textuels et visuels. Il ne s'agit donc pas, par opposition, d'une exposition de type « galeriste » où des œuvres seraient mises en valeur pour elles-mêmes, annexées de commentaires interprétatifs ou d'explications de nature complémentaire. On table plutôt sur une mise en exposition tout à la fois discursive et visuelle, présentant une problématique bien campée, qui est développée sous diverses dimensions au fil du parcours muséographique. Les panneaux sont en outre accompagnés de projections vidéo comprenant un montage de différents films d'archives de l'ONF portant sur l'histoire portuaire de Montréal, d'une vidéo d'art réalisée par la collectif FOCAM, ainsi que d'une ambiance sonore originale, spécialement créée pour l'occasion (à laquelle nous n'avons toutefois pas eu accès). L'exposition peut être découpée en quatre grands volets, qui sont jalonnés par certains éléments de « problématisation » qui en accompagnent et en ponctuent le parcours. Le premier volet comprend cinq panneaux offrant une contextualisation historique générale du silo. On y retrouve des informations relatives au développement du quartier des Faubourgs et du port de Montréal, à la construction des silos du port ainsi qu'à celle des différentes composantes du no 5 en particulier. Ces panneaux sont illustrés par un bon nombre de photographies, de cartes et de plans d'archives. Un second volet, plus bref (trois panneaux) et significativement moins illustré, s'attarde ensuite à ce que l'on pourrait qualifier comme les vies antérieures du silo no 5. Un premier panneau décrit l'exemplarité des silos montréalais en regard de l'architecture moderne (la « vie symbolique » des anciens silos, si l'on veut), tandis que les deux seconds, intitulés « des machines et des hommes », s'attardent aux dimensions ethnographiques du travail à l'intérieur du silo. On y présente notamment le montage de l'entrevue réalisée auprès de M. Richard Millette que nous avons évoquée plus haut. Le troisième volet déploie quant à lui le cœur de l'exposition. Les neuf panneaux qu'il comporte sont dédiés aux travaux de collectifs et aux activités artistiques qui entourent l'actualité proprement contemporaine du silo : [The User] et le projet *Silophone* ; L'Atelier in situ et l'événement *Projections* ; les activités du regroupement Quartier Éphémère, ainsi que les travaux des artistes Diana Shearwood et de FOCAM. On consacre à chacun (en moyenne) deux panneaux, où les clichés photographiques occupent cette fois, comme on peut s'y attendre, une place prépondérante. Enfin, un quatrième et dernier volet présente sur deux panneaux quelques projets

d'architecture spéculative (prospectifs, frisant parfois même l'utopie) imaginant des destins programmatiques pour le silo. Fait intéressant, ce sont avant tout ici des projets d'étudiants qui retiennent l'attention. On présente notamment le projet d'un groupe d'étudiants de l'Université de Montréal, *Barjoland*, qui propose une relecture ironique du silo no 5 « [...] détourn[ant] l'idée romantique d'une vue sur le fleuve en offrant à sa place une vue sur le ciel (CHM, 2000, P-20) ». Le projet exploite les notions de pluralisme et de mobilités centrales aux dimensions vécues de l'espace des villes post-industrielles, tout réactualisant avec humour un certain imaginaire « [...] mythique de l'Amérique du début de ce siècle » (CHM, 2000, P-20). À ce projet se juxtapose également, entre autres, un projet de l'architecte Charles Brosseau. Ce dernier, présenté de manière plus abstraite, propose de transformer le bâtiment en un complexe dédié à la production et la diffusion des arts et des technologies. Presque à la manière de l'une des *Walking city* du groupe *Archigram*, le projet « prolonge métaphoriquement les fonctions d'origine du bâtiment » en jouant sur les mouvements et l'esthétique moderniste d'un bâtiment-machine. Par exemple, des résidences s'y substituent aux fonctions d'entreposage temporaire du grain, les parcours architecturaux proposés pastichent la manutention des convoyeurs, etc.

Notre examen de l'exposition et de ses différents contenus ne nous a pas permis d'identifier avec précision, du moins tel que nous l'aurions souhaité, de quelle manière se sont opérés les choix muséographiques ayant présidé à son montage, en fonction notamment des sources et des expertises mobilisées pour ce faire, ainsi que du synopsis de départ de l'exposition. À cet effet, nos informations se sont malheureusement avérées fragmentaires. L'analyse des différents éléments présentés à l'intérieur même de l'exposition nous a néanmoins permis de dégager certaines observations. Celles-ci concernent notamment la structuration et l'organisation interne des contenus de l'exposition, ainsi que la cohérence des référents historiques et mémoriels qui leur correspondent. Notre analyse nous autorise en outre à formuler une série de constats relatifs à l'intentionnalité muséographique ou éducative dont témoigne l'ensemble de la présentation, en plus de révéler certaines « connotations » ou certains éléments que nous avons trouvés significatifs quant à la nature des images et du vocabulaire employés. Voyons voir.

2.5.1 Structure de l'exposition : collage et démonstration.

L'exposition s'organise à partir d'une trame problématique qui accompagne du début à la fin le développement de l'exposition. Cette trame, toutefois, ne se déploie pas en vertu d'un concept « fort » cherchant à proprement parler à « organiser » l'ensemble du propos. Plutôt, on prend le parti d'une présentation qui s'ancre en premier lieu dans les tensions et les ambiguïtés propres du lieu. L'introduction pose d'emblée la question suivante : « le silo no 5, monstre ou chef d'œuvre ? ». En partance des débats et des postures polarisées qui entourent l'actualité du silo, la question se veut ouverte, et avant tout tournée vers le public. Faut-il le conserver, le recycler, le détruire ? Si on mentionne l'intérêt que suscite le bâtiment au sein des communautés de spécialistes (architectes, urbanistes, artistes), on choisit toutefois d'effacer, à toute fin pratique, les prises de positions ou les énoncés d'expertises en provenance de ces derniers. Plutôt, l'exposition semble conçue comme une invitation adressée au visiteur à cheminer lui-même, à participer ou à s'introduire au débat. Décrit comme une véritable « vedette patrimoniale » de la scène montréalaise actuelle, le silo est donc présenté en soi comme faisant l'objet d'une controverse. C'est cette polémique en elle-même qui, au départ de la présentation, en justifie l'intérêt (CHM, 2000).

La posture et le ton adoptés laissent clairement transparaître certains objectifs pédagogiques ou éducatifs. Tout en évitant de prendre explicitement position ou d'orienter directement le regard du spectateur, l'énoncé problématique de l'exposition cherche à présenter la question sous différents angles se voulant alternatifs aux positions extrêmes ou dichotomiques qui sont véhiculées dans l'espace public sur le sujet. « Quoi qu'on en pense », souligne-t-on, on doit reconnaître au no 5 certaines caractéristiques qui, sans le déterminer, en font pour le moins un objet digne de curiosité et d'intérêt : sa valeur de témoignage d'une période historique, sociale et économique faste de Montréal ; sa monumentalité spectaculaire, aujourd'hui mise en valeur par des éclairages de nuit ; sa vertu de repère au sein du paysage urbain de Montréal, etc. (CHM, 2000, P-1). L'intention est donc ici de proposer un nouvel éclairage, de suggérer une manière alternative de regarder le no 5, en contribuant ainsi à déjouer au moins

partiellement certaines des images convenues ou des idées préconçues qui circulent à son propos. En ce sens, la place et le traitement réservés aux artistes traduit bien l'intention programmatique de l'exposition : elles ont une valeur démonstrative, illustrant la possibilité d'une réappropriation et d'un réinvestissement de sens du silo, que ce soit sur un plan personnel, imaginaire ou collectif.

Si le Centre d'histoire de Montréal assume donc de manière incidente une posture favorable à la sauvegarde du silo, le contenu de l'exposition évite à cet égard de se montrer « prescriptif ». On énonce au passage certaines propositions ou certains exemples de réhabilitation qui circulent autour du silo, s'employant ainsi à démontrer que le lieu, au-delà des apparences, « [...] n'est pas mort » (CHM, 2000, P-10). D'autre part, on lance quelques pistes qui permettent d'envisager la problématique que pose le sort du bâtiment à l'aune d'un contexte plus large. On soulève par exemple le défi que représente la question du patrimoine industriel à l'échelle des grandes villes du monde ; on souligne également les enjeux qui relèvent du réaménagement récréatif du Vieux-Port ou encore des transformations culturelles qui s'opèrent à l'échelle de la ville. Ces aspects, toutefois, ne sont guère plus qu'évoqués. Il s'agit là d'une piste de réflexion que le parcours muséographique lance sans les développer. Le scénario de l'exposition est davantage axé sur l'idée d'éveiller une curiosité, c'est-à-dire de transmettre au public le « pouvoir attractif », la monumentalité, voire la sentimentalité « brute » du lieu – pour peut que l'on s'attarde à son caractère « intrigant » ou à sa singularité :

[...] partout, ces éléments déclassés du paysage urbain intriguent et attirent autant qu'ils dérangent. Comme des cathédrales englouties, leur vide et leur majesté inspirent la fascination. Plus qu'un édifice à recycler, le silo no 5 est d'abord, pour les créateurs, un formidable lieu à redécouvrir, à apprivoiser, à imaginer et à réinventer (CHM, 2000, P-10).

Dans le même ordre d'idées, on remarque que l'exposition ne semble pas en soi particulièrement conçue pour « informer » ou pour « instruire » sur le no 5 ou plus largement sur le patrimoine industriel, du moins pas en première instance. Elle semble plutôt pensée pour « susciter », pour interpeller de manière immédiate un *affect* de la part du visiteur : par l'inusité du cas, par son étrangeté, par son ambiguïté, par son hideuse beauté, par les paradoxes qu'il soulève, par les surprises qu'il recèle, etc. Ce constat en emmène un autre qui

porte plus généralement sur la trame d'ensemble de l'exposition. On remarque que la mise en exposition du silo ne prend pas ici, contrairement peut-être à ce que l'on aurait pu anticiper, la forme d'un récit qui serait structuré en regard d'une trame narrative forte (de nature conceptuelle, chronologique ou événementielle). La cohérence d'ensemble de la présentation, en effet, ne repose pas à proprement parler sur le déploiement d'un « concept », ou encore sur un enchaînement thématique qui s'échelonnerait de manière linéaire. L'exposition se présente plutôt comme un collage d'éléments hétéronomes, à la manière de « variations » sur un thème donné. Ces éléments suivent certes un ordonnancement cohérent ; on peut toutefois penser que la présentation d'ensemble eut été tout aussi intelligible si elle avait été présentée suivant un ordre différent. L'exposition, en ce sens, s'offre *ad lib.* au visiteur : on imagine que celui-ci peut facilement y errer, revenir sur ses pas, court-circuiter certains éléments, s'attarder sur d'autres. Remarquons que cela est sans doute en pratique le cas pour à peu près n'importe quelle exposition muséographique. Cela dit, celle-ci semble conçue précisément et intentionnellement afin que l'on puisse y déambuler, à la manière dont on aurait pu explorer le silo lui-même en s'y introduisant. Cette mise en forme particulière semble donc vouloir respecter et rendre présent l'« esprit du lieu », tout en s'attachant à l'idée d'en marquer et d'en imprégner le visiteur. On cherche de cette manière à rendre *visible* le no 5, et ce sous plusieurs angles à la fois. Du moins cette intention semble-t-elle prépondérante par rapport à l'idée, néanmoins présente mais secondaire, de détailler ou d'expliquer son existence en tant qu'objet urbain, d'art ou d'histoire.

2.5.2 Référents historiques et mémoriels

Ces dimensions (c'est-à-dire le silo comme objet urbain, d'histoire, d'art ou d'architecture, respectivement ou conjointement) ne sont en effet pas totalement absentes de l'exposition. Son titre, déjà, nous assure du contraire. Celui-ci mérite en soi quelques remarques. Nous avons déjà souligné que le fait de s'associer à des artistes est à l'époque, pour le centre, un choix relativement audacieux. Le choix d'une exposition *d'histoire, d'art et d'architecture* s'explique donc en ce sens. Mais il ne va pas nécessairement de soi. En effet, ce choix peut surprendre aux premiers abords, pour un centre qui se définit avant tout comme un musée

d'histoire urbaine et sociale. On aurait très bien pu, par exemple, choisir de recourir au travail de certains artistes à titre de support, ou encore d'activités parallèles ou complémentaires à l'exposition. On choisit plutôt de la placer au centre du corpus. Cette remarque nous ramène aux considérations qui motivaient en premier lieu notre objet et nos questions de recherche. Dans quelles histoires, dans quelles mémoires s'inscrit ici plus spécifiquement la mise en exposition du silo ?

On observe d'abord une prépondérance nette des éléments historiques sur les contenus mémoriels. Ces derniers apparaissent en effet relativement secondaires ou peu développés par rapport aux premiers. Les référents historiques de l'exposition semblent ici remplir deux fonctions principales. D'une part, ils visent à contextualiser le silo comme élément du paysage montréalais. D'autre part, ils visent à présenter certains éléments référentiels qui contribuent à justifier l'importance, la valeur ou les significations que nous pouvons aujourd'hui attribuer au silo. Ces éléments historiques demeurent toutefois relativement disparates et peu spécifiques. Ils n'établissent pas entre eux de lien fortement établi. Encore une fois, leur assemblage ne cherche pas à restituer un récit proprement cohérent ou rigoureux du bâtiment, à la manière dont une démonstration historique (de nature plus savante ou se voulant simplement plus exhaustive) aurait pu le faire. Ces observations nous conduisent à formuler une remarque importante en ce qui concerne la nature générale de la présentation. L'exposition est bien, dans un premier temps, une exposition *d'histoire*. Or elle affiche d'emblée le parti pris d'une histoire proprement *contemporaine*, c'est-à-dire qui s'attache en premier lieu à *l'actualité* propre du no 5.

La première section de l'exposition s'attarde ainsi à une contextualisation historique de l'élévateur et de son environnement urbain. On replace alors le silo à l'intérieur de grands repères de l'histoire économique de Montréal, à l'époque de son industrialisation. On brosse à grands traits le développement du port de Montréal au début du siècle : la croissance du Faubourg, l'arrivée d'investisseurs, l'industrialisation des rives et l'arrivée massive d'une nouvelle population ouvrière s'installant à proximité. La période décrite est surtout circonscrite aux environs de 1880-1930 ; en aval de celle-ci, on se limite à mentionner l'entrée du secteur dans une longue période de déclin. L'essentiel de cette description, qui

demeure un très bref survol, est présentée d'une manière qui semble se vouloir la plus objective et la plus factuelle possible. Elle s'attache néanmoins, pour toute « inflexion », à démontrer l'ampleur de l'âge d'or de Montréal qui a vu naître les silos du port, ampleur que l'on méconnaît peut-être aujourd'hui. De plus, on remarque qu'elle se borne aux éléments environnants du port de Montréal, c'est à dire à son contexte géographique et urbain immédiat. On ne cherche pas ici à dresser un portrait de la ville elle-même et des transformations qu'elle vit, de manière plus générale, dans le Québec, le Canada ou l'Amérique de l'époque.

À cette première dimension historique de nature urbaine et économique, on juxtapose certains éléments descriptifs appartenant plus proprement à une histoire des techniques et de l'ingénierie. On contextualise le silo par rapport aux autres élévateurs (disparus ou existants) du port de Montréal. Cette contextualisation demeure encore une fois minimale. On décrit surtout les composantes et les caractéristiques techniques des silos (capacité, situation géographique, innovations du point de vue du stockage, du chargement, des matériaux ou de la forme bâtie, etc.), en évoquant sans les commenter le nom de quelques-unes des firmes ou des compagnies impliquées. On mentionne sans plus de détails les dates de leurs constructions successives et, le cas échéant, de leurs destructions. La présentation suit une chronologie vague, qui n'a toutefois aucune prétention explicative. On ne cherche pas à commenter ou à détailler spécifiquement l'émergence des silos du port. On en comprend simplement, plutôt, que ceux-ci font partie des « artifices industriels » de l'époque : c'est que l'« ère du temps » est à une croissance rapide et sans précédent à l'échelle de la ville, voilà tout. Les silos s'érigent donc entre autres choses, alors que la ville se développe et bourdonne.

Ces éléments de contextualisation historique sont « juxtaposés » et « exposés » davantage que « racontés ». Outre peut-être le fait de la ville elle-même qui, en conséquence d'un portrait se voulant synthétique, en vient à être présentée de manière « personnifiée », voire presque essentialisée, ce tableau historique comporte à toute fin pratique peu de personnages. Si on mentionne bien le nom de certains décideurs et des acteurs qui, alors en situation de « puissance », orchestrent le développement du port et des silos de Montréal, ceux-ci y

demeurent évoqués ni plus ni moins comme des faits. On ne les présente pas à proprement parler comme des « acteurs » : on ne décrit pas leur rôle, leurs postures ou leurs interactions, pas plus que l'on ne cherche à expliquer leur situation spécifique ou différentielle sur l'échiquier politique ou économique d'alors. À la seule exception peut-être de l'ingénieur John S. Metcalf, qui a participé à la construction de presque tous les grands silos du port. Ce dernier est implicitement présenté comme héros en son genre, ou du moins insiste-t-on sur son travail d'« inventeur » et sur le « génie » qu'on lui reconnaît à l'époque.

Ces premiers éléments de contextualisation historique sont donc énoncés de manière tout à fait synthétique. Cela est justifié par leur caractère introductif : nous l'avons déjà souligné, la mise en exposition du no 5 ne porte pas ici à proprement parler sur son passé, mais plutôt sur une présence contemporaine, qui est tendue vers le futur. Que l'on retienne un élément ou un autre de l'histoire qu'on peut en faire, l'ambition centrale demeure de démontrer les « virtualités actuelles » du lieu, dans les termes de possibles à y imaginer. D'où l'importance qu'acquiert le propos artistique de l'exposition, qui s'applique surtout à démontrer le potentiel à la fois esthétique et monumental du lieu. On y présente les travaux du groupe Silophone, de Quartier Éphémère, de FOCAM, de l'Atelier in situ ainsi que de la photographe Diana Shearwood. On décrit ainsi les événements artistiques qui participent de l'actualité du no 5. Les artistes et leur projets sont présentés de manière succincte et relativement sobre, laissant prépondérance aux contenus visuels des productions artistiques présentées. On insiste sur la manière dont elles « rendent hommage » aux lieux, et mettent ainsi en valeur son potentiel esthétique et urbain dans des directions multiples et surtout ouvertes. Les œuvres présentées jouent dans l'ensemble sur une poésie exploitant l'étrangeté, la beauté insolite et la monumentalité du lieu, d'une manière qui demeure remarquablement abstraite dans le rendu visuel et dans l'impression générale qui en ressort. En ce sens, le caractère elliptique des éléments historiques et contextuels de l'introduction vient en quelque sorte servir le propos de l'exposition. On semble vouloir démontrer qu'au-delà d'un témoignage de réussites technique et économique qu'on lui reconnaît généralement, le silo no 5 recèle d'autres qualités qui le rendent aujourd'hui estimable, en ce que sa présence nous invite en elle-même, précisément, à jeter un regard « autre » sur la ville.

Aussi remarque-t-on que le volet artistique central de la présentation n'est pas mis en correspondance avec une histoire spécifique des arts ou de la culture. On ne s'intéresse pas aux mouvements artistiques qui ont chevauché la période historique des silos. On ne s'attarde pas non plus aux courants passés et actuels s'étant intéressés de près ou de loin à l'héritage urbain post-industriel, ou plus généralement aux formes et aux conditions de l'industrialisation. Le référent auquel se rattachent les œuvres présentées ne s'inscrit pas dans une temporalité qui chercherait par exemple à remettre en perspective ou à situer le travail des artistes de la scène actuelle (ceux qui sont exposés) à l'intérieur de grands mouvements artistiques ou culturels passés ou contemporains. Les œuvres, plutôt, sont présentées par et pour elles-mêmes, en tant précisément qu'elles participent d'une dynamique en cours. On met ici de l'avant l'idée d'une revitalisation qui sollicite à sa racine l'imaginaire artistique local. Celui-ci intervient dans une valorisation du bâtiment que l'on cherche à investir tout en préservant sa nature encore ouverte, plastique ou perméable. Les artistes sont donc ici présentés à la manière de médiateurs qui rendent possible une nouvelle accessibilité du lieu, en dépit du caractère réfractaire ou en apparence fermé qu'il peut parfois projeter.

On accorde néanmoins l'espace d'un panneau à la résonance qu'ont connu les silos du port dans l'histoire du mouvement moderne en architecture. Ce thème fait toutefois l'objet d'une incursion isolée, qui n'est pas directement mise en correspondance avec les autres sections de l'exposition. On restitue ici l'importance du bâtiment dans le discours des architectes ayant fait l'histoire du mouvement moderne en architecture. Il s'agit là de l'un des rares « moments » où ce type de discours, qui renvoie directement aux arguments des groupes de sauvegarde associés à l'exposition, transparait de manière plus explicite – sans toutefois être annoncé explicitement comme tel. Ce discours, toutefois, se présente moins sous la forme d'un appel à l'histoire que sous celle d'un « appel d'autorité ». C'est qu'il renvoie à un argument généralement porté par les groupes de sauvegarde qui s'énonce *grosso modo* de la manière suivante : les grands de l'histoire esthétique ou de l'histoire canonique de l'architecture voyaient dans les silos montréalais une œuvre dont la richesse formelle et le potentiel incarnaient pour eux le devenir même de la ville. Si ces « grands » l'ont dit, aussi devrait-on en prendre acte et y voir nous aussi quelque chose de « grand » aujourd'hui. On pourrait dire que, de manière paradoxale, cet argument réfère davantage à une « mémoire

savante » qu'à une histoire strictement constituée ou présentée comme tel. Toutefois, le traitement que le Centre d'histoire de Montréal réserve à cette question diffère légèrement de l'argumentaire des groupes de sauvegarde. Il semble en effet tenter d'en nuancer quelque peu l'entreprise. Si le texte de l'exposition réfère bien aux paroles prononcées par de grands architectes ou historiens de l'art (Gropius, Le Corbusier, Rayner Banham, Melvin Charney, etc.), cet appel insiste peu sur la valeur ou le poids d'une opinion savante. On insiste plutôt sur la valeur d'« idéal » que les silos avaient pour ceux-ci, en indiquant de quelle manière ces derniers ont pu, par le passé, se trouver au centre d'un imaginaire et de représentations à caractère proprement *utopique* de la ville. En ce sens, on retrouve bien là l'essentiel de l'argument qui se déploie d'un bout à l'autre de l'exposition. On reconnaît le silo comme un lieu d'histoire, certes. Mais si sa patrimonialisation est ici défendue, c'est avant tout parce que le silo a non seulement représenté, mais parvient pour plusieurs toujours à être, à l'échelle de la ville, à la fois un miroir et un réservoir de possibles actuels et à venir, dont on cherche à se saisir dans leur multiplicité.

L'exposition du Centre d'histoire fournit donc au visiteur un cadre historique synthétique mais néanmoins pluriel, ou que l'on peut dire « à plusieurs entrées ». La mémoire des lieux, toutefois, semble encore manquer à ce portrait. La mise en exposition tantôt factuelle, tantôt presque « fantastique » du silo no 5 a beau émerveiller, gêner ou intriguer, elle demeure en quelque sorte statique. Elle persiste à se poser en un objet de curiosité que l'on ne parvient au mieux qu'à saisir de loin. Bien que le visiteur se rende bientôt à l'évidence de son pouvoir évocateur certain, le no 5 semble manquer étrangement de quelque chose d'une « humanité » qui lui serait propre. La mise en scène de l'exposition se montre consciente de ce déficit, sans toutefois parvenir à y palier complètement. On consacre un seul et unique panneau aux « machines et aux hommes » du silo. Celui-ci, relativement isolé des autres, tranche avec le reste de la présentation. Il est placé de manière à effectuer la charnière entre les deux grandes parties de l'exposition, c'est-à-dire entre l'« histoire » et l'« art et l'architecture », pour reprendre les termes du titre de la présentation. Ce panneau introduit le visiteur à un montage vidéo qui juxtapose deux visions contrastées de l'édifice aujourd'hui abandonné. La première est celle de M. Richard Millette, qui relate son expérience de travail au port et à l'intérieur du no 5. La seconde est celle du collectif FOCAM qui, selon l'énoncé du Centre d'histoire,

« [...] nous propose une expérience contemplative de cette gigantesque machine » (CHM, 2000, P-8). Il s'agit du seul moment où, dans tout le parcours de l'exposition, le visiteur effectue une courte incursion à l'intérieur des murs du silo. Il s'agit en outre de l'unique occasion où est invoquée une « mémoire » ou une « expérience » plus concrète du silo. Le panneau emprunte une forme succincte et se limite à rappeler que les 80 hommes qu'employait au temps fort de son activité le no 5 devaient peiner dans des conditions difficiles : vacarme intense, machinerie lourde, mouvements incessants, volées de poussière, froidure mordante. Le contraste proposé entre les deux vidéos qui suivent est à cet égard intéressant. D'une part, le Centre effectue avec l'intervention de M. Millette une tentative ethnographique qui, à défaut de parvenir à documenter la vie des travailleurs de l'époque, a le mérite de souligner leur absence notoire dans l'actualité du lieu. Cette présence au sein de l'exposition semble vouloir signaler au visiteur que l'on a souvent tôt fait d'oublier l'univers de ces « hommes de peu », qui font pourtant partie intégrante des lieux ou des objets que l'on érige ainsi au rang d'une histoire et d'un patrimoine collectif. Cet effort, toutefois, semble ici demeurer au stade d'un essai ou d'une tentative. Il semble même à certains égards plus ou moins « assumé » par la conception d'ensemble de l'exposition. Le souci est là, on le signale, mais rien n'y fait. Les « hommes » de la « machine » demeurent des fantômes : on ne sait rien d'eux, on a rien trouvé sur eux, ou peut-être, finalement, ne sait-on vraiment que dire d'eux. Le Centre d'histoire a bien retrouvé l'un des anciens travailleurs du no 5, qui alimente l'exposition d'un témoignage rare. Mais ce témoignage demeure à certains égards décevant. Le montage même de l'entrevue semble avoir été difficile ; on en retient au final peu d'éléments. C'est que la mémoire du travailleur manque de mots. Sans doute n'est-elle pas « pauvre » en soi, mais le témoignage de M. Millette ne semble pas parvenir à la restituer complètement. Elle est faite d'images vagues, d'éléments épars : comme la mémoire sans doute de chacun d'entre nous. Mais surtout, frappe le peu d'importance que lui accorde M. Millette lui-même. Interrogé sur son opinion quant au devenir du bâtiment, sa réponse trahit une certaine incompréhension. L'homme se montre ému de revenir ainsi sur les lieux d'une vie passée à y œuvrer, mais il semble néanmoins trouver curieux que l'on s'y intéresse par ailleurs aujourd'hui. Si le lieu a bien une valeur pour lui, en fonction de son vécu propre, le travailleur n'estime pas pour autant qu'il s'y trouve en soi quelque chose d'inaliénable à conserver. « On pourrait peut-être en faire un musée "qui marche" », c'est-à-dire le montrer

en fonctionnement, lance-t-il sur le ton à moitié sérieux d'une blague amicale (CHM, 2000). Ces dernières remarques, toutefois, échappent au visiteur : elles ne seront pas retenues au montage de l'entrevue.

Le témoignage de M. Millette se résume donc surtout à une sentimentalité particulière du lieu qui est relative aux impressions visuelles, physiques ou morphologiques qui lui en restent aujourd'hui : le gigantisme, le fourmillement, la brutalité du lieu. Ce caractère à la fois évasif et évocateur se rapproche étrangement de la vision poétique qu'on lui juxtapose, celle du collectif FOCAM. La vidéo présente la déambulation du groupe d'artiste à l'extérieur et à l'intérieur du silo, qui franchit illicitement sa zone clôturée. La vidéo est lente et floue, tournée sous un léger blizzard d'hiver. S'y superpose de manière à la fois lente et saccadée un poème apparaissant à l'écran par bribes écrites, et qui en résume bien l'ambiance :

I step / Into a dead machine / The one that made snow rise so high / I long for that danger once again / I am drawn to you / I cross over... / They know I will come / When I am safe like a bank / Then I am drawn to you / Like a boy to a dirty old man / This is where the trains and the boats meet for a quick exchange / I still want to play / Here, I am / KING OF THE HILL (FOCAM, *Silo no 5*, date inconnue, dans CHM, 2000).

Si le silo inspire, il semble devoir néanmoins demeurer impénétrable. On joue sur l'ambiance du lieu, réitérant sa matérialité imposante, que l'on décrit comme à la fois majestueuse et menaçante. Splendeur ou misère ? Ainsi semble-t-on vouloir reconduire – tout en le déplaçant quelque peu – le propos initial de l'exposition. Le no 5, dans tous les cas, semble devoir conserver tout son mystère.

2.5.3 Observations sur les contenus visuels et sémantiques

L'exposition mobilise une série de matériaux visuels ainsi qu'un vocabulaire choisi qui renforcent les éléments que nous avons mentionnés. Sur le plan visuel, on peut en regrouper les contenus selon quatre principales catégories. On y trouve 1) plusieurs photographies et plans d'archives ; 2) un ensemble de photographies documentaires et descriptives illustrant la situation et l'aspect actuels du bâtiment ; 3) un ensemble de photographies et d'images tirées

du travail des artistes présentés, et enfin 4) quelques photographies et planches architecturales correspondant à des projets existants ou utopiques. Ces images renvoient bien sûr au découpage thématique de l'exposition. Considérées dans leur ensemble, leurs connotations respectives rejoignent toutefois un propos commun, à travers certaines caractéristiques qui nous sont apparues prépondérantes, ou encore simplement récurrentes. D'une part, comme nous l'avons déjà souligné à maintes reprises, la vaste majorité des contenus visuels de l'exposition se présentent en insistant sur la monumentalité du lieu. Plusieurs images ont à cet égard une valeur démonstrative. Elles illustrent par exemple l'ampleur des travaux d'aménagements historiques du Port et du Vieux-Port au courant du siècle. D'autres exposent simplement la présence actuelle du bâtiment à travers une série de photographies qui, souvent prises en contre plongé depuis la berge, accentuent la magnitude et l'impression de puissance qui se dégage du bâtiment. En dehors de ces mises en scènes à la fois dramatiques dans leur magnitude et convenues dans leur factualité, d'autres types d'images insistent davantage, à l'inverse, sur des plans rapprochés ou sur des détails constructifs qui accentuent l'impression d'étrangeté ou de pureté formelle du bâtiment. Ce type d'images, souvent retravaillées de manière à en accentuer les contrastes ou à en saturer les couleurs, jouent avant tout sur l'abstraction formelle des lignes, des textures ou des formes inusitées du bâtiment. On y apprécie le détail de convoyeurs, de cyclones, ou de mansardes ; on observe le chevauchement complexe de galeries et de structures, parsemées d'objets hétéroclites, de résidus laissés à l'abandon, de machines ou artéfacts aux formes surprenantes, de surfaces rouillées ou poussiéreuses, etc.

Mais surtout, à l'exception des deux extraits vidéos qui y sont présentés, les contenus visuels des panneaux de l'exposition ont ceci de frappant qu'ils dénotent une absence totale et complète de toute présence humaine. Le silo y est en effet systématiquement présenté dans sa pure matérialité (constructive ou urbaine). Il est en ce sens remarquable que les diverses mises en scène auxquelles il donne le prétexte soient complètement dénuées de passants, de visages, d'activités ou de mouvements témoignant d'une présence ou d'une occupation du lieu. En cela, on dira que le silo no 5 y est davantage présenté à la manière d'un paysage, avant d'être illustré en soi comme un lieu public ou un espace urbain.

Cette sémantique visuelle trouve un certain renvoi dans la sémantique plus proprement textuelle de l'exposition. On y note en effet l'omniprésence d'un champ lexical et d'un vocabulaire descriptif particulier, s'attachant surtout à l'atmosphère, à l'impression que renvoie le bâtiment. Les descriptions écrites sont parsemées de références implicites ou explicites à l'étrangeté du lieu, à son mystère, à la « curiosité » qu'il représente à l'échelle urbaine. Plus encore, le texte emploie de manière récurrente certaines figures stylistiques qui ont pour fonction de souligner métaphoriquement les tensions, les paradoxes et les passions contradictoires que soulève le no 5. Par exemple, une série d'oxymorons sont employés afin de dépeindre l'atmosphère du lieu, ainsi que l'ambiguïté dans laquelle il est aujourd'hui reçu, compris ou reconnu. Monstre ou merveille ?, pose-t-on d'emblée. On le décrit ainsi comme un « mastodonte de béton » aux dimensions « majestueuses » ; comme un édifice qu'on assimile tantôt à une machine, tantôt à un organisme vivant dont on parcourrait le « ventre » ou les « entrailles » ; comme un monstre d'une « simplicité austère » ou d'une « insolite », voire d'une « hideuse beauté ». On joue ainsi sur le contraste entre un vocabulaire de la puissance, voire de la menace (la lourdeur, le gigantisme, l'austérité, l'intensité monumentale et machinistique presque autonome, voire incontrôlée du lieu, l'inquiétante étrangeté d'un tel artefact, son caractère bizarrement spectaculaire, etc.) et un vocabulaire du raffinement à la fois savant et presque fabuleux (la merveille, le trésor urbain qu'il représente, la « poésie brute » qui s'en dégage, l'impression intrigante et distinguée d'un « sphynx » qu'il laisse, la valeur intemporelle, l'élégance singulière de ses formes, la pureté et le dépouillement savant de son enveloppe, etc.). Dans le même sens, l'expérience muséographique est accompagnée d'une ambiance sonore qui renforce le dispositif par une juxtaposition confuse de bruits étranges, de grincements ou de souffleries qui sont intégrés à une composition musicale originale de facture contemporaine.

Hésitant entre la crainte et le respect, le vide et la plénitude, l'interdit et l'accès, on valorise ainsi et dans toutes les directions possibles l'« inédit » du bâtiment. Son ancienneté significative, mais aussi et surtout ses virtualités potentielles sont ainsi présentées comme un point d'ancrage et d'inspiration. On le dépeint comme un palimpseste se découvrant à des niveaux multiples et insoupçonnés. Ce type de langage, métaphorique ou évocateur, demeure toutefois évasif en substance : on saisit mal, en définitive, envers qui et envers quoi tient plus

précisément son ancrage, ou encore qu'est-ce qu'il « inspire » exactement. Globalement, nous pourrions résumer en disant que nous nous trouvons ici dans un vocabulaire proprement affectif, qui exploite l'ambiguïté et le caractère saisissant du lieu. Le no 5 détonne, il frappe, il interpelle : ces éléments suffisent, semble-t-il, à en indiquer la portée significative, en dépit du fait que celle-ci demeure souterraine. Le visiteur, ainsi dérangé ou séduit, est alors implicitement invité à « creuser », à trouver lui-même un sens à ce « je ne sais quoi » du lieu.

2.5.4 Intentionnalité et objectifs muséographiques

Le Centre d'histoire de Montréal visait de toute évidence, avec cette exposition, un public relativement vaste. Celle-ci n'est pas conçue en fonction d'un groupe ou de visiteurs spécifiquement ciblés. Il ne s'agit pas non plus, toutefois, d'une exposition se voulant à proprement parler « grand public ». Le Centre, qui dispose de ressources limitées, n'organise pas une exposition de grande envergure, et elle se veut en conséquence, selon M. Leclerc, « sans prétention ». On ne souhaite pas pour autant en faire un événement très pointu ou spécialisé, et encore moins présenter le cas du silo en « prêchant pour ses convertis ». Aussi vise-t-on, malgré la taille modeste de l'événement, un public montréalais que l'on souhaite simplement le plus large et le plus diversifié possible.

La démarche poursuivie par le Centre s'est inspirée, au départ de sa conception, d'un constat qui met en évidence un aspect paradoxal des débats qui animent alors l'espace public à propos du silo no 5. Comment un candidat patrimonial aussi monumental, en soi aussi remarquable et exceptionnel de par sa seule « présence » dans le tissu urbain de Montréal peut-il, du point de vue d'une opinion publique générale (ou encore simplement du point de vue du temps qui s'écoule en le laissant « inactif »), passer à ce point inaperçu ? Plus encore, alors qu'on commence à peine à le remarquer davantage, celui-ci dérange soudainement de manière surprenante. Comment un lieu patrimonial aussi proche, de par son histoire et sa fonction, de la vie des travailleurs et de la condition salariée peut-il être à ce point méprisé et haï par ceux-ci – ceux-là mêmes qui pourraient en première instance s'y reconnaître ? Et ce alors même qu'il était à l'époque de sa construction et de sa mise en activité un symbole fort,

un fleuron, voire un élément de fierté ? M. Jean-François Leclerc, lorsqu'on l'interroge à cet effet, souligne qu'on peut y voir une sorte de « revanche » sur les lacérations et les appropriations sauvages qui – à l'évidence, il ne s'agit pas de le nier – ont marqué l'ère industrielle et le paysage qu'il nous lègue aujourd'hui. À cet égard, poursuit-il, l'idée même de patrimoine est souvent appréhendée selon des préconçus qui valorisent une sorte d'utopie nostalgique ou conservatrice (correspondant à un certain idéal que reflètent par exemple l'idylle campagnard ou même, à certains égards, les référents esthétiques de la banlieue) qui colle mal à l'« expérience » concrète de la ville moderne et industrielle. Le Centre d'histoire de Montréal, au moment de penser en 2000 la mise en œuvre de l'exposition, prend en conséquence acte d'un fait souvent étrangement négligé : le patrimoine industriel, comme c'est le cas ici pour le no 5, n'appartient pas en première instance ou *effectivement* au monde industriel ou du travail. Il est davantage porté, force est de le constater, par certaines franges fortement scolarisées de la population, ou encore – peut-être surtout – par une mémoire de type « savante » que nous avons évoquée plus haut. Ce schisme entre les perceptions cultivées et populaires – qui prend dans le cas du silo une forme que l'on pourrait presque dire caricaturale – rend ce type de patrimoine fragile, sujet à des conflits ou à des tensions bien actuelles qui dépassent souvent largement son objet lui-même.

Afin de restituer ou de mettre en évidence cette problématique, le Centre d'histoire se heurte à une difficulté : ceux qui ont dans les faits habité le silo ont massivement déserté les lieux, si bien que sa mémoire propre ne porte plus, ou semble s'être évanouie. Loin des conflits industriels qui ont pu l'animer à l'époque, le silo est aujourd'hui le lieu d'un conflit nouveau genre, dont la forme est beaucoup plus diffuse ou implicite. Porté par une sorte de « décret » des décideurs et surtout des experts, le patrimoine industriel rencontre une certaine dissidence qui conteste tacitement sa légitimité. Celle-ci rejette (au moins partiellement) ce qui doit pourtant être au fondement de tout patrimoine, c'est-à-dire son pouvoir fédérateur et identitaire à performer une certaine forme de reconnaissance. On voit donc histoire et mémoire confronter ici leurs présences et leurs absences respectives.

C'est que la forme particulière de « génie social » qui est à l'œuvre dans l'identification et la délimitation du patrimoine pose un certain défi à l'approche muséographique qui prétend s'en

saisir et en « transmettre » les contenus. Bien sûr il ne s'agit pas, du point de vue des concepteurs de l'exposition, de douter de la qualité du jugement ou des expertises qui contribuent aujourd'hui à construire ce type de patrimoine ou un autre – elles ont un rôle crucial et nécessaire, cela va de soi. Mais on se montre sensible au fait que le jugement des experts conserve parfois, dans sa réception, un caractère quelque peu « plaqué » et « implacable ». Pour une large part de la population, ce regard garde en effet un caractère artificiel, dans la mesure où les significations et la portée symbolique des objets qu'il valorise ne semble pas toujours effective d'emblée. En ce sens, on peut dire que le Centre assume ici une posture prenant ouvertement position pour la sauvegarde du silo, tout en se voulant également, dans une certaine mesure du moins, critique des moyens d'une telle entreprise.

Cette orientation explique en partie le fait, que nous avons déjà remarqué, d'un effacement relatif des références expertes dans le contenu et la forme que prend l'exposition. On choisit plutôt de mobiliser des exemples et des arguments qui proviennent de sources plus originales et plus diversifiées, de telle sorte que la mission d'« éducation populaire » du Centre prenne ici une forme se voulant la moins prescriptive ou la moins directive possible. L'objectif principal se résume donc à vouloir participer à la redécouverte de l'objet « silo no 5 », sans toutefois en déterminer le sens *a priori*. On souhaite ouvrir la notion de patrimoine et de patrimoine industriel à de nouvelles dimensions moins souvent évoquées par certaines approches plus traditionnelles, de manière à développer des outils de médiation culturelle qui le rendent plus perméable et plus accessible. On espère ainsi contribuer, notamment, à déconstruire les perceptions voulant qu'un tel objet ne soit valorisé que par une frange bien pensante ou « élitiste » de la population. Enfin, sur un plan davantage institutionnel, le Centre d'histoire cherche également à effectuer des ponts entre différents acteurs des scènes culturelle, artistique ou patrimoniale dont les efforts, même convergents, demeurent souvent segmentés voire cloisonnés en réseaux différenciés d'activités. En ce sens, l'exposition organisée par le Centre doit aussi être comprise comme une forme d'action culturelle qui s'inscrit à l'intérieur même de l'enjeu qu'elle décrit.

Pour répondre de cette problématique, le Centre dit prendre le pari de travailler à partir de la « mémoire vive » du bâtiment. Les objectifs généraux qui sont traduits dans l'intention

programmatique de l'exposition suivent ainsi deux axes principaux. On cherche dans un premier temps à restituer une lecture minimale du site qui soit à même de le rendre intelligible. Cette lecture, nous indique M. Jean-François Leclerc, a en effet été rendue difficile suite aux réaménagements successifs du Vieux-Port de Montréal, qui ont en quelque sorte détaché l'édifice de son environnement d'origine. Le directeur du Centre rappelle à cet effet que

l'aménagement du Vieux-Port à partir des années 1980 a rendu presque impossible toute capacité de saisie immédiate nous permettant de comprendre l'inscription du no 5 dans une histoire qui est pourtant somme toute encore proche de nous, c'est-à-dire celle de la modernité industrielle du port de Montréal (J-F Leclerc, entretien, 2009 (inédit)).

Mais surtout, dans un second temps, on cherche à réanimer une mémoire affective du lieu qui, si elle peine à retrouver la mémoire vivante de ses travailleurs disparus, passe néanmoins par le fait de réinvestir « affectivement » le lieu. Le Centre cherche en effet, selon les mots de M. Leclerc, à « insuffler une émotion, en quelque sorte, à un objet qui a perdu son aura et sa fonction » (J-F Leclerc, entretien, 2009 (inédit)). S'il n'y a plus de mémoires « actives » du silo, on joue sur les virtualités d'une mémoire affective, « vive », pour reprendre le terme qu'emploie le Centre d'histoire. Cette « mémoire » n'en est pas vraiment une, au sens où elle se résume à une évocation sentimentale ou même nostalgique vague, qui est toute entière tournée vers l'avenir. Il s'agit davantage d'une invitation à ficeler progressivement, à réinventer, à fabriquer un nouvel attachement identitaire aux lieux : un attachement qui devrait provenir en première instance, si l'on en suit la posture muséographique du Centre, de sa réception en tant que monument urbain, plutôt que d'être déterminé par ailleurs et diffusé par la suite.

Le silo no 5 est donc dans l'ensemble présenté comme un « monument involontaire », pour reprendre l'expression d'Aloïs Riegl dont fait explicitement mention le contenu de l'exposition. Il s'agit donc de le saisir comme tel, afin de parvenir à l'investir d'un sens qui pourrait peut-être, éventuellement, s'y attacher de manière plus proprement collective ou plus « volontaire ». Ce constat n'est d'ailleurs pas sans rappeler, nous l'avons évoqué plus haut, la conclusion à laquelle en arrivent les réflexions qui progressent au même moment du côté même des groupes de sauvegarde. Celles-ci demeurent pour l'instant, sur un plan davantage

politique, plus « palliatives » ou provisoires que proactives. Elles se résument, rappelons-le, à continuer de protéger le silo et de sensibiliser le public à sa cause, sans toutefois chercher à prescrire, ou à définir de manière précipitée son « meilleur usage » parmi les avenues éclectiques et contradictoires qu'on lui propose.

2.6 Le silo et son enjeu patrimonial aujourd'hui

Les deux séries que nous avons juxtaposées afin de mener notre analyse établissent un portrait général nous renseignant sur l'inscription du silo no 5, à la fois dans l'espace public et dans l'espace urbain de Montréal. Cette inscription se traduit à travers la mise en circulation de représentations et de discours définissant son objet et ses enjeux, dont la singularité « exemplaire » est traversée par des préoccupations qui se révèlent, nous l'avons vu, excéder le lieu de toutes parts. Celles-ci mettent notamment en jeu les orientations et les volontés d'un certain renouveau urbain qui doit être compris dans le contexte et à l'échelle de la ville. Nous avons également constaté que le processus de patrimonialisation du no 5 procède par l'entremise de différents dispositifs de « mises en exposition ». Ceux-ci mettent en scène un ensemble hétérogène d'éléments mémoriels et de contenus historiques, lesquels sont invoqués de manière différentielle et sélective en fonction de différents contextes. On constate que les « référents patrimoniaux » du silo no 5 sont à cet égard hétéronomes, et qu'ils sont aussi – peut-être surtout – plus ténus que nous l'avions d'abord pensé. Le processus de patrimonialisation, en ce sens, semble procéder davantage de l'indétermination et de l'ouverture, plutôt que se rattacher à des contenus stables ou à des renvois très spécifiques. Aussi semble-t-il se structurer avant tout à la manière d'un conflit d'interprétation entourant la reconnaissance du silo. Son statut d'héritage collectif demeure, encore aujourd'hui, fondamentalement contesté. Qui plus est, sa valeur d'héritage semble absolument indissociable d'un ensemble de spéculations de nature tant pragmatiques qu'imaginatives, qui entourent le lieu en le situant simultanément dans l'horizon d'un passé proche et d'un devenir actualisé, voire d'un désir projeté de la ville.

Concentrée entre 1994 et 2000, notre enquête ne couvre toutefois pas les développements plus récents de ce processus de patrimonialisation, dont nous venons de donner un aperçu des

principaux enjeux. Qu'en est-il donc advenu depuis ? Bien que nous n'ayons pas fouillé de manière systématique ou exhaustive cette question, un bref regard sur les couvertures médiatiques en faisant plus récemment état nous laisse penser que, depuis maintenant déjà près de dix ans, le débat a très peu changé d'allure. Il semble en effet que l'on attende toujours l'étincelle qui réconcilierait l'élévateur avec sa ville. Le silo est demeuré intact. Il fait l'objet d'un entretien minimal, mais il ne semble pas plus accessible ni plus investi qu'il ne l'était. Officiellement du moins, puisque quelques journaux rapportent que son entrée, strictement interdite au public, serait plus que jamais contrôlée par les autorités portuaires. On y aurait en effet remarqué la présence accrue d'« infiltrateurs », de squatteurs, de particuliers ou de marginaux y pratiquant illicitement quelques activités touristiques hors normes. Toujours aussi indéterminé qu'en 2000, le sort du no 5 continue donc de faire ici et là couler de l'encre, en renouvelant cela dit très peu les arguments qui opposent ses défenseurs aux tenants de sa destruction. Il semble dans tous les cas que le no 5 persiste à soulever un enjeu qui concerne plus généralement, au-delà de sa qualité d'espèce, les pratiques québécoises et actuelles du patrimoine. Jusqu'où la notion de patrimoine doit-elle aller ? Comment discriminer à travers la panoplie de lieux et d'artéfacts urbains que nous a laissé, comme un legs éminemment problématique, l'industrialisation de villes nord-américaines ?

Les rumeurs de propositions pour le no 5, quant à elles, ne semblent pas tarir. En 2002, un projet peu défini entourant le déplacement et la rénovation du Casino de Montréal fait jaser, mais il ne sera jamais confirmé par les dirigeants concernés. En 2003, le Comité consultatif de Montréal sur la protection des biens culturels divulgue un arrêté quelque peu obscur suspendant tous les projets ayant cours autour de l'édifice – projets dont personne n'a jamais entendu parler officiellement par ailleurs, la Société du Vieux-Port persistant jusque-là à en nier à toute fin pratique l'existence. Un an plus tard, l'organisme DOCOMOMO Québec parvient à faire inscrire le silo no 5 sur une liste de sauvegarde du patrimoine moderne de Montréal, liste qui sera officiellement incluse au règlement d'urbanisme de l'arrondissement Ville-Marie. S'ajoutant à l'énoncé de valeur patrimoniale du BEEFP, ce nouveau règlement municipal semble écarter plus définitivement la perspective d'un dynamitage de l'édifice. Ce n'est qu'en 2005, toutefois, que la Société du Vieux-Port lance enfin officiellement un appel

d'offre public concernant la réhabilitation du no 5. Plusieurs promoteurs ainsi que certaines institutions publiques et privées sont interpellées. La Société, toutefois, rappelle que les coûts considérables de tout projet devront nécessairement solliciter une participation active des milieux financiers. À l'aune de ce processus, trois projets sont retenus comme finalistes. Le premier, porté par la firme de développement d'Arcy McGee, propose d'y ériger un complexe d'habitation jouxté à un centre culturel et environnemental, qui recyclerait une partie de l'élévateur en accumulateur thermique, le rendant ainsi, dans une perspective de développement durable, autosuffisant en termes énergétiques. Le second, piloté par Conception Rachel-Julien inc. et la firme Busac, propose (pour une somme tout aussi modeste que le premier, soit quelques 300 millions de dollars) la construction d'un hôtel de prestige. Le troisième, que nous avons déjà mentionné précédemment, provient du MCAM, qui propose d'en faire un musée international d'avant-garde consacré au monde artistique contemporain, tout en réservant une aile pour un centre d'interprétation qui serait consacré à l'histoire industrielle de Montréal et du Vieux-Port. Le projet du MACM semble alors susciter un certain enthousiasme, et les spéculations se ravivent quelque peu autour de l'idée. Les rumeurs veulent même que les autorités gouvernementales (aux paliers municipal, provincial et fédéral), autour d'acteurs influents du monde des affaires dont M. Jean O'Keefe, aient sérieusement poussé l'idée d'y développer le cœur d'une nouvelle « Cité Globale ». On aurait à cet effet commandé, dans le contexte de la crise irakienne en 2007, une étude de faisabilité technique examinant la possibilité d'y déménager... rien de moins que le siège de l'ONU à Montréal, une proposition que l'organisme aurait toutefois poliment décliné.

L'engouement sera toutefois de courte durée. Le processus d'appel et la sélection provisoire de la Société du Vieux-Port se déroulent sans grande transparence, et l'avancement des projets tarde à se concrétiser. Le processus devient de moins en moins clair ; aucune consultation publique n'est tenue ni annoncée. Les contraintes des acteurs politiques et économiques en présence, ainsi que celles de « partenaires » et de lobbyistes que l'on parvient mal à identifier, l'approbation du Conseil du Trésor et du ministère des Finances, les sommes astronomiques exigées, enfin la délivrance des lettres patentes par le ministère des Transports semblent engager des négociations complexes dont les médias sont de toute évidence tenus à l'écart. En octobre 2007, le Société Immobilière du Canada annonce

abruptement qu'elle reprend les droits de possession et de gestion de l'édifice, gelant pour une durée indéterminée tous les projets qui avaient été considérés par la Société du Vieux-Port. Entre temps, M. Marc Mayer, directeur du MACM, se déplace avec le projet du no 5 à la direction du Musée des beaux-arts du Canada. Mme Paulette Gagnon, qui prend sa relève au MCAM, en abandonne définitivement l'ambition et annonce plutôt un projet d'agrandissement et de revitalisation au cœur du Quartier des spectacles, ciblant le site actuel de la Place des Arts.

Le sort du no 5 demeure suspendu à ce jour. Si l'opinion publique semble s'être ralliée à l'idée que le bâtiment persiste, bon an mal an, à devoir s'inscrire dans le paysage montréalais, son sort et le débat pittoresque qui l'entoure en font toutefois désormais sourire plus d'un. L'enflure entourant son cas semble aujourd'hui presque dérisoire, voire scandaleuse en regard de l'immobilisme qui l'entoure. Déjà en 2001, le magazine *L'Actualité* organisait un sondage vox pop sollicitant les idées de la population quant au devenir de l'édifice, dont les résultats trahissent une certaine réception ironique de la situation. Parmi la panoplie des propositions plus ou moins convenues qui circulent déjà, on en voit fuser quelques-unes qui ne sont pas sans mettre aux enchères un certain sarcasme : un *Club Med World* avec un quai pour des paquebots de croisières, un écran géant formule ciné-parc public, un complexe funéraire, un coffre-fort pour la ville et ses obscurs mécènes, un centre de compostage, un séchoir à plants de pot, un babillard géant, une immense pile au carbone pour alimenter Montréal, un complexe bio-médical d'envergure, un aquarium vitré, un centre de transit de l'eau douce comme prochaine mine d'or du Québec sur le marché international, un nouvel hôtel de ville pour Montréal, un incubateur à poulets de plusieurs étages... (*L'Actualité*, mars 2001, p. 16). Il semble dans tous les cas que l'histoire et la mémoire du silo se voient contraintes à de bien vastes détours.

CHAPITRE III

QUATRE LOGIQUES PATRIMONIALES, OU TIRER DE L'OUBLI PAR L'OUBLI

Les informations contenues à l'intérieur des séries que nous avons présentées au chapitre précédent sont encore disparates. Elles nous ont néanmoins déjà permis d'identifier les principaux contenus et les principales significations qui sont investies à un moment ou à une autre du processus de patrimonialisation que nous avons observé. Ce faisant, elles nous ont également permis de répondre à quelques-unes des interrogations qui présidaient à notre démarche quant aux principaux acteurs de la patrimonialisation du silo no 5, aux conflits d'interprétation qu'elle met en jeu, ainsi qu'aux réalités proprement montréalaises (passées ou actuelles) auxquelles elle renvoie.

Mais il nous fallait encore parvenir à restituer, dans les termes d'une synthèse compréhensive, les dimensions d'ensemble de ce processus. À partir de ces données, c'est-à-dire à partir de la réalité proprement empirique de l'objet que nous venons de décrire, nous avons donc cherché à épingle certaines logiques qui en ressortent de manière à la fois différentielle et concurrente. Ces logiques, affirmons-le sans détours, ont nécessairement un caractère réducteur ou fragmentaire. Elles ne sauraient en aucun cas définir des ensembles parfaitement synthétiques ou des systèmes fortement cohérents. Aussi les avons-nous formulées dans les termes de *tensions co-constitutives* qui contribuent à construire et à déterminer l'objet patrimonial en présence, et ce à différents niveaux qu'il s'agissait pour nous d'identifier. Ces logiques prennent donc ici la forme de paradoxes. Elles s'énoncent en fonction de quatre degrés de lecture correspondant aux logiques intentionnelles de la valorisation patrimoniale, aux logiques urbaines de ses enjeux, ainsi qu'aux logiques culturelles qui les traversent. S'ajoute enfin à celles-ci une quatrième logique du lieu

patrimonial qui, plus proprement objectale, se superpose aux précédentes en les subsumant partiellement.

Ces logiques sont toutes entières traversées par les dimensions historiques et mémorielles du patrimoine. Elles laissent toutefois en suspens les questions épistémologiques que nous avons soulevées au chapitre un, qui portaient plus spécifiquement sur l'implication des savoirs historiques dans la construction et la mise en exposition patrimoniales. Nous renvoyons cette discussion au commentaire qui fera ici office de conclusion.

3.1 Altération / Conservation. La logique du sublime : monumentalité passive

Envisageons dans un premier temps le processus de patrimonialisation du silo no 5 en suivant l'axe des logiques intentionnelles qui s'arriment aux actions de valorisation et aux conditions d'émergence du bâtiment.

L'un des éléments les plus frappants du processus de patrimonialisation que nous venons partiellement de décrire est sans doute l'absence éclatante (presque indécente) de ce que l'on assume d'ordinaire comme son « présumé », à savoir le rattachement du lieu à une ou des mémoires auxquelles il renverrait de manière évidente. De qui, de quoi est la mémoire du patrimoine industriel, celle du no 5 qui nous intriguait ici en particulier ? Même après une recherche attentive et un long exergue examinant les circulations significatives qui, pour ainsi dire, « exposent » le bâtiment à sa ville (ses experts, ses passants, ses ambitieux, ses indifférents, ses artistes, ses habitants, ses communautés), la question persiste, irrésolue. Le lieu ne semble pas devoir revendiquer de mémoire propre, qui lui soit spécifique ou saisissable d'emblée. On pourrait sans doute remarquer qu'il ne s'agit pas là d'un trait unique au patrimoine industriel. Un constat analogue, en effet, pourrait se rapporter à des patrimoines se rattachant davantage à une « longue durée ». Qui clamerait aujourd'hui se « souvenir » à proprement parler de lieux renvoyant par exemple à Louis Riel ou à Jacques Cartier ? Pourtant, ce type de patrimoine, que l'on pourrait dire plus consacré ou à teneur davantage commémorative, performe bien quelque chose d'un « effet de mémoire ». On y

réfère habituellement à la manière de mythes fondateurs qui ont une résonance dans le vécu même d'un peuple ou d'une société. Il contribue, dit-on, à refonder sans cesse son ancrage, sa territorialité. Il s'ancre dans une expérience qui renvoie à quelque chose d'une identité réitérée, qu'il s'agisse des grandes figures de la « nation » ou de lieux et de personnages marquant l'imaginaire de communautés plus spécifiques, ou autrement circonscrites : celui de cultures marginales ou ethniques, de diasporas ou d'autres lieux-dits d'un ensemble sociétal donné.

Le cas de patrimoine industriel qui nous a ici intéressé semble presque à cet égard une contradiction dans les termes. Son fonctionnement et son empreinte ne semblent pas, en effet, devoir s'établir de la même manière. L'expérience à laquelle il renvoie est plus indirecte ou plus incidente, parce qu'elle se présente avant tout comme celle d'une expérience transitoire et déterritorialisée. En ce sens, le patrimoine industriel auquel nous avons affaire semble bien relever d'un nouveau paradigme qui a tout à voir avec un certain « présentisme » qui, selon les mots de François Hartog, définirait notre entrée dans un nouveau « régime d'historicité » (Hartog, 2003). Du moins, on peut observer que le cas étudié s'affirme bien ici au *présent*, sur le mode de la trace et du passage : celle avant tout d'un bouleversement dont la filiation se pose d'emblée comme éminemment problématique. Le processus de patrimonialisation du silo no 5, nous l'avons vu, se présente d'entrée de jeu sur le mode du conflictuel et de l'incertain. Il semble reposer en premier lieu sur la monumentalité, sur la présence brute du bâtiment dans la ville : une monumentalité qui bien qu'elle semble évidente, demeure en quelque sorte « passive ». On a beau évoquer de part ou d'autre l'histoire glorieuse à laquelle il renvoie, la « modernité » clinquante qu'il rappelle, ou les exploits techniques et constructifs dont il témoigne, ces « fragments d'histoire » ne semblent pas coller exactement à l'ampleur dormante du lieu. Lorsqu'il s'agit de justifier aux yeux du plus grand nombre la valeur patrimoniale du bâtiment, ces histoires semblent demeurer « des histoires ». Comme des rumeurs vagues, elles font bien image, mais elles ne convainquent pas. C'est que le no 5 porte en lui un admirable paradoxe : formidablement grandiose, il demeure absolument et irrémédiablement banal. Il ne renvoie pas, du moins pas directement à une mémoire identitaire ou identifiable. C'est sa monumentalité même, intrinsèque et inqualifiable, qui semble « parler » davantage. Celle-ci peut certes se rapporter, nous l'avons vu, à de multiples

contenus, parfois spécifiques, parfois vagues, mais elle ne *représente* pas aux yeux de la ville qui, dirait-on plutôt, s'observe en la contemplant. Le bâtiment agit alternativement, pour l'illustrer de manière métaphorique, à la manière tantôt d'un *miroir*, tantôt d'un *écran*, tantôt d'un *insigne* : nous y reviendrons plus loin. Limitons-nous pour l'instant à remarquer qu'il constitue bien un repère, une marque, un point de rupture dans le paysage urbain, mais que celui-ci ne semble pas agir en premier lieu comme un point de *référence*, de quelque manière que ce soit.

Le processus patrimonial sous-tend donc ici une entreprise de « mise en exposition » et de « mise en communication » (Davallon, 1991, p. 99) du no 5 qui relève de ce que nous pourrions qualifier, dans un premier temps, d'une « logique du sublime ». En effet, la présence urbaine du silo no 5 a tout du caractère aporétique et contradictoire de ce type particulier d'esthétique. Déjà, on le détecte dans certaines connotations lexicales employées pour le décrire, qui usent fréquemment de l'oxymoron. On en parle en effet comme d'une « hideuse beauté », ou comme d'un « mastodonte de béton » empreint de « vide et de majesté » ; comme d'une « merveille monstrueuse » ou d'un « chef-d'œuvre austère », émouvant et inquiétant, fragile et impressionnant à la fois.

Précisons ce que nous entendons par cette esthétique du sublime en en séparant d'abord les termes. Dans un premier temps, nous remarquons que la réception ou la perception immédiate du lieu relève bien d'une *esthétique* à laquelle nous pourrions presque donner un sens kantien. Précisons tout de suite qu'il ne s'agit pas ici d'assimiler le no 5, que nous savons un objet urbain, à quelque chose qui serait comparable à une œuvre d'art abstrait. Et ce même si nous pourrions presque dire – par analogie, strictement – que son exposition à l'état de lieu vacant, que sa situation riveraine à la fois incluse et en marge de la ville, que son caractère à la fois abstrait (son inscription aujourd'hui presque « incongrue » ou désincarnée de son environnement) et concret (sa matérialité inévitable, impossible à ignorer), qu'enfin sa capacité à polariser un ensemble à la fois organisé et parfaitement incohérent de discours sur son devenir, que tous ces traits le rapprochent d'un « tableau » réfléchissant bien quelque chose d'une urbanité montréalaise actuelle. Mais bornons-nous d'abord à remarquer le fait que sa présence urbaine engage d'emblée un regard, une perception qui s'effectue en premier

lieu selon des modalités proprement esthétiques. D'entrée de jeu, le bâtiment semble en effet se poser à nous hors de toute détermination (c'est-à-dire d'un concept précis). Sa donation première se pose dans les termes d'une impression directe, d'une adhésion immédiate qui se révèle mystérieuse parce que le bâtiment fait précisément « impression » tout en semblant devoir demeurer inexpliqué. Nous le saisissons de manière intuitive, mais son appréciation s'effectue sans la possibilité d'en effectuer une synthèse compréhensive. Sa présence est « réfléchissante », mais son « témoignage » demeure équivoque. Elle semble en fait s'exprimer à la manière d'une « puissance » qui est « contenue » dans la mesure où elle demeure inaccessible à l'attribution d'un sens évident ou immédiat. Même du point de vue d'une connaissance qui voudrait s'en saisir, un tel sens (entendons ici la portée signifiante, symbolique ou significative du lieu, qu'il s'agit donc de « reconstituer ») semble comme tenu en échec. Si la présence du no 5 renvoie ou appelle bien un certain imaginaire, celui-ci semble fragmentaire. Il se présente avant tout sur le mode évasif d'un lieu « hanté » : il est imprécis et on ne le saisit que par bribes.

Dans un second temps, le no 5 apparaît à l'échelle urbaine sur le mode d'un surgissement qui relève bien du *sublime*. D'abord, au sens banal ou quotidien du terme : celle d'une chose impressionnante, dont la lecture n'est toutefois pas facile, et qui commande en conséquence une sensibilité, une attention particulière. Dans un sens plus strictement esthétique, le lieu semble projeter une force ou une amplitude à la fois envahissante et inaccessible, si bien que les catégories usuelles du « beau » ou du « laid » semblent tout simplement impropres à le décrire. C'est qu'il interjette des sentiments contradictoires et incompatibles : la crainte et le respect, l'admiration et l'angoisse, le vide et la présence ou même, sur le plan déjà plus abstrait de sa saisie historique, l'abnégation et l'héroïsme. Plus avant, il semble y avoir un désaccord fondamental entre la fonction patrimoniale qu'on lui prête (ou que l'on cherche par restitution à lui accorder) et son esthétique effective. Quiconque s'attarde à ce qu'il peut « présenter », « représenter » ou « exprimer » trouve bien – en « fouillant » un peu s'il le faut – des contenus, des événements qui peuvent s'y rattacher, ou encore des pistes nous permettant de l'interpréter. Mais le lieu nous confronte néanmoins presque systématiquement, dans sa matérialité même, à quelque chose de l'« imprésentable », de l'« irreprésentable » ou de l'« inexprimable ». Ce sentiment est encore renforcé par le fait

même de sa mise en patrimoine, qui lui confère la qualité d'un objet rare mais fragile, menacé par la perspective de son inemploi, de sa perversion, de son oubli ou de sa perte. Comme le résumait Jean-François Lyotard dans un aphorisme qui illustre bien notre propos, « le goût lui promettait la belle vie ; le sublime menace de disparition » (Lyotard, 1991, p.177, cité dans Zima, 2004, p. 253).

Cette esthétique du sublime se traduit, au sein du processus de patrimonialisation de l'édifice, dans les termes de deux logiques intentionnelles qui renvoient plus directement au traitement et à la valorisation du lieu. Ces deux logiques sont contrastées, voire antithétiques en termes de posture ou d'approche à l'intervention patrimoniale. Elles doivent néanmoins être comprises « en tension », puisqu'elles renvoient indirectement l'une à l'autre. La première table en quelque sorte sur le « génie du lieu ». Elle cherchera, par le biais d'une intervention minimale (voire d'une « anti-intervention »), à révéler le lieu comme tel, c'est-à-dire en le laissant intact, de manière à le restituer et à le mettre en valeur dans son intégrité. Cette première logique procède donc largement d'une exigence de *conservation* du lieu qui cherche à le préserver et à le rendre visible en le *monumentalisant*. Remarquons que cette logique s'ancre dans la spatialité même du lieu. Plutôt que de se rapporter directement au passage du temps ou aux symboles historiques qui s'y rattachent, le lieu est valorisé par et pour lui-même, en vertu de sa présence même, de sa qualité exceptionnelle – voire précisément en soi « sublime ». Le bâtiment est alors envisagé de manière quasi transcendante : les seuls faits de sa présence et de sa stature suffisent à le faire apparaître en tant qu'artéfact à déchiffrer. Le sens d'un tel objet, toutefois, ne demeure que partiellement accessible : il n'est restituable que sur le mode d'une lecture indiciaire. Tout se passe comme si la matérialité ou la spatialité mêmes du lieu, en tant qu'elles « portent les marques du temps », suffisaient à le définir comme un porteur de sens, ou suffisaient du moins à l'exigence, au devoir de lui trouver un sens. En aval ou en amont du présent qui le restitue, les traces lisibles du bâtiment semblent converger autour d'un sentiment vague : celui d'un passage, de bouleversements à la fois actuels et d'époque. C'est cette marque d'un « passage », qui, semble-t-il, lui confère en soi – du moins en partie – sa valeur culturelle et sociale. Cette portée intrinsèque du bâtiment rejoint précisément ce qu'exprimait Aloïs Riegl lorsqu'il évoquait – déjà au tout début du

siècle – l'idée du « monument involontaire » propre aux sociétés contemporaines naissantes (Riegl, 1984).

Une seconde logique vient prendre le contre-pied de la première. Pour celle-ci, le sublime du lieu agit de manière projective : elle polarise une sorte de « désir d'être » de la ville. Or les contenus qui s'y rattachent y gisent en quelque sorte à l'état latent. Dès lors, le pouvoir d'attraction du lieu réside dans son statut de « contre-emplacement » ou d'« espace autre », agissant ici à la manière de ce que Michel Foucault appelait une « hétérotopie » (Foucault, 1984, p.1571). Aussi cette logique procède-t-elle d'une volonté de *transformation* du lieu en appelant d'une *altération*, qu'elle soit d'ordre pragmatique (sa fonction, son inscription, son rôle) ou d'ordre symbolique ou perceptuel (le regard qui s'en saisit). Le bâtiment lui-même, nous l'avons vu, témoigne déjà sur un mode indiciaire d'un changement, de mutations qui sont vécues et ressenties à l'échelle de la ville ; en ce sens, son immobilisme semble tourné tout entier vers un mouvement. Son étrangeté, son « décalage » même implique en quelque sorte une déviation du regard : celle d'une ville tantôt vestige, tantôt possible. Ne serait-ce que par le contraste avec son environnement urbain immédiat, sa présence s'énonce sur un mode contradictoire dont les propriétés sont tout à fait paradoxales. Lieu de sédimentation et d'accumulation d'un côté, il est de l'autre le lieu d'une troublante précarité. Isolé et infranchissable, sa « mise à disposition » nouvelle le rend néanmoins perméable et appropriable. Ce faisant, le bâtiment s'extirpe en quelque sorte de son enveloppe physique pour devenir le lieu d'emplacements multiples et hétéronomes où se juxtaposent des visions, des lectures et des projections de provenance et de nature le plus souvent parfaitement incompatibles. Sa patrimonialisation, dès lors, joue sur la possibilité même d'une rupture qui s'énonce au futur de la ville : son inversion, sa réflexion, sa contestation, sa reproduction y deviennent plus que nulle part ailleurs (et peut-être à la manière même d'un « nulle part », d'ailleurs) possible.

Ces deux logiques, pour opposées qu'elles se présentent dans les formes d'interventions patrimoniales qu'elles sous-tendent, agissent néanmoins de manière contrapuntique. Toute action de conservation contient en elle-même, déjà, le fait d'une altération. Une altération passive, d'abord, qui est celle de l'inévitable et nécessaire passage du temps : celle-là même

qui nous l'avons vu marque le caractère propre du lieu, et le rend en soi remarquable. Mais cette altération constitutive du lieu est également provoquée par l'action même de conservation, au sens où celle-ci se pose d'emblée comme une sorte d'entrave volontaire à la « matérialité temporelle » qui, si l'on veut, le définit. En ce sens, une logique de la conservation n'est valable que dans la mesure où elle n'est pas statique : on pourrait dire qu'elle se pose comme la condition de possibilité d'une transformation effective du lieu. En retour, la possibilité même d'une actualisation ou d'une conversion de l'édifice, pour autant qu'elle s'inscrive dans le cadre d'un processus de patrimonialisation, ne peut résider qu'à l'intérieur du lieu lui-même, et elle pose en conséquence l'exigence de lui « adhérer ». L'altération du lieu implique donc d'opérer dans son « esprit ». Sans ce préalable, c'est-à-dire sans sa conservation à un degré ou à un autre, toute transformation ne peut en effet s'effectuer qu'au prix d'une perversion qui en dénaturerait l'objet et la nature.

Le processus de patrimonialisation procède donc d'une logique double où altération et conservation se posent comme la condition l'un de l'autre. En outre, ces deux dimensions ont en commun un trait supplémentaire nous renseignant de manière plus générale sur la nature du processus auquel elles contribuent. En effet, à l'un ou l'autre de ces deux pôles, soit l'altération d'un côté et la conservation de l'autre, nous remarquons que la valeur patrimoniale de l'objet en présence ne s'effectue pas en premier lieu, comme on aurait pu s'y attendre, en fonction de son caractère proprement passé, historique et/ou mémoriel. Ni même en première instance, pourrait-on dire, dans la temporalité de celui-ci. Qu'elle procède d'une volonté de préservation ou de transformation, la patrimonialisation s'effectue d'abord en vertu de la présence et du présent même du lieu. Que cette présence joue conjointement ou alternativement sur un « pouvoir d'attraction » tantôt nostalgique, tantôt d'anticipation n'y change rien. Ce que nous voulons mettre en évidence, c'est que la patrimonialisation ne procède ici qu'au second degré d'une valeur ou d'une inscription passée, qu'il s'agit donc précisément de restituer. C'est que la condition de possibilité d'une telle restitution réside dans la manifestation même de son inscription urbaine, c'est-à-dire qu'elle procède d'une *urbanité* propre, pour ainsi dire intrinsèque du lieu. Ce constat peut être rapporté à la manière dont Pierre Sansot, dans un passage éclairant, décrivait les rapports qu'entretiennent « la ville et l'objet industriel » :

Il nous faudra tenter de prouver que des objets usuels possèdent assez de ressources pour propager un mode d'être qui n'est pas sans rapport avec la ville. On voit donc que nous refusons deux directions possibles. L'une d'elle s'en tiendrait à l'usage, à la fonction et elle parlerait d'une beauté industrielle ; l'autre chercherait, à la façon des surréalistes, à essayer un regard neuf qui lèverait les routines de la perception et tout objet, en vertu d'une rencontre hasardeuse, pourrait alors nous harceler de son étrangeté. Nous essayerons de montrer que *le plus-être de tels objets tient tout simplement à leur émergence urbaine* (Sansot, 1996, p. 392).

Prenant à partie des objets quotidiens de la ville industrielle – le téléphone, le frigidaire –, l'auteur s'emploie à montrer de quelle manière l'urbanité même de tels objets parvient à redoubler leurs fonctions utilitaires d'un imaginaire effectif. Cette urbanité contiendrait en elle-même, pour Sansot, la possibilité d'une poétique spécifique de la ville, pour autant qu'on consente à envisager cette dernière « [...] comme autre chose qu'un entrecroisement de causes hétérogènes et de loi qui lui seraient extérieures [...] » (Sansot, 1996, p. 410). Mais cette poétique, qui s'insinue avec une certaine duplicité entre le prosaïque et le spectacle des villes, pose d'emblée pour l'auteur une énigme :

Mais qui donne le sens et d'où nous vient-il ? [...] Un objet urbain ne s'égale à lui-même qu'en égalant la ville toute entière. Un objet, dans un premier mouvement, semble se propager hors de ses propres limites. Mais ce rayonnement ne suffit pas. On l'admettra volontiers de certains lieux prestigieux ou symboliques. Or nous ne pensons pas à une équivalence de cet ordre. Les lieux urbains ne représentent pas la ville, comme la partie vaut pour le tout. Ils font être la ville, ils la dévoilent et ils la constituent d'une certaine façon (Sansot, 1996, p. 410 - 411).

Cette description nous semble renvoyer adéquatement aux observations que nous avons formulées sur l'objet patrimonial et le lieu urbain qui correspondent au silo no 5. D'une part, il nous faut remarquer – aspect sur lequel nous avons peut-être trop peu insisté – que le processus de patrimonialisation dépasse ici l'administration d'une valeur strictement prescrite ou décrétée en vertu de mécanismes institutionnels chargés d'en déterminer le sens et l'horizon. Il procède tout à la fois, nous l'avons vu sous différents aspects, d'une « mise en exposition », d'une « mise en communication » et d'une « mise en exploitation » à l'échelle de la ville (Davallon, 1991, p. 99). Mais ce processus ne semble pas se limiter à la recherche d'un dénominateur commun ou d'un point de vue consensuel qui se chargerait d'établir la portée représentative d'un tel patrimoine. Le déroulement et l'organisation de ce processus patrimonial excède ici de toute part la définition stricte de son « objet ». Le débat auquel il donne lieu témoigne de modalités sociales, culturelles, politiques et normatives qui lui confèrent en soi, ou du moins renforcent ce caractère proprement *urbain*. Le processus de

patrimonialisation procède, révèle et participe donc ici de manière *constitutive* d'une urbanité propre qui engendre son objet.

Ce constat, toutefois, est ici emmené sous la forme d'une hypothèse ou d'une intuition qu'il nous faudrait encore mettre à l'épreuve en la soumettant à une démonstration plus étoffée. Nous ne le ferons pas ici. Celle-ci, toutefois, nous semble rejoindre certains constats généraux dont témoigne la littérature s'intéressant à la constitution et aux modalités d'énonciation des patrimoines contemporains. Comme le souligne à cet égard Lucie K. Morisset et Patrick Dieudonné, le champ interdisciplinaire des études patrimoniales contemporaines identifie aujourd'hui

[...] un corpus exponentiel de références identitaires logées à l'enseigne, non plus du territoire, – le « pays » des défuntes identités nationales, par exemple –, mais d'un générique « paysage » conçu comme un patrimoine de moins en moins mémoriel tant il se situe hors du temps (Morisset et Dieudonné, 2006, p. 6).

L'idée d'un patrimoine « générique » est ici particulièrement éloquent. Du moins, elle nous semble décrire avec pertinence l'une des principales caractéristiques du cas qui nous intéresse, à savoir sa « non spécificité » (toute relative) en regard du paysage montréalais au sein duquel il s'inscrit. En effet, les représentations, les discours ou les esthétiques qui se rapportent à la patrimonialisation du no 5, en dépit de certains appels réitérés à une dite « modernité » montréalaise, demeurent dans l'ensemble souvent abstraits, vagues, voire imprécis. Ils sont en effet davantage énoncés sur le mode de l'évocation ou d'un imaginaire évasif. Aussi s'ancrent-ils moins dans une ou des « montréalités » spécifiques que dans une réalité, une perception d'ensemble se rapportant au caractère précisément générique d'une urbanité qui serait quelque part « typique » de la ville post-industrielle.

Cela dit, le cas du silo no 5 s'ancre néanmoins dans un contexte urbain, social et politique spécifiquement montréalais qui contribue définitivement à en baliser les enjeux et les termes. Tournons-nous donc vers les logiques qu'impliquent notre objet lorsqu'il est envisagé sous cet angle.

3.2 Dislocation / Intégration. La logique du démantèlement : ruiner sans détruire

Nous pouvons donc, dans un second temps, envisager la patrimonialisation du silo no 5 en fonction d'un axe de compréhension qui tente d'en saisir la nature en fonction de logiques proprement *urbaines*. Nous entendons par « logiques urbaines » l'ensemble des déterminations sociales et politiques qui inscrivent le bâtiment dans l'espace physique et public de la ville. Certaines observations que nous avons dégagées de notre corpus empirique nous permettent d'identifier, à ce niveau, un second axe de tension qui se partage cette fois entre la *dislocation* et l'*intégration* du lieu dans le tissu urbain qui l'entoure et le circonscrit.

D'une part, nous constatons que l'émergence du no 5 sur la scène urbaine et publique s'effectue en première instance sur le mode du contraste et de l'irruption. Dans un premier temps, la présence du silo « apparaît » dans la mesure où celle-ci semble fondamentalement disjonctive, et ce à plusieurs niveaux qui contribuent en soi à rendre le lieu visible. Le simple fait de son inactivité et de sa vacance, d'abord, suffisent à l'inscrire en décalage avec ce mouvement constitutif des modes de vie et des socialités urbaines qui l'entourent de toute part. Comme le souligne à cet effet Nathalie Senécal, « it is only a lack of function, an intolerable uselessness that could make this mammoth structure vulnerable. Once abandoned, it suddenly became visible ; once visible, the elevator became a contested terrain » (Senécal, 1999, p. 3). Mais surtout, le no 5 « apparaît » par contraste avec la disparition de ses pairs. L'anéantissement des autres principaux silos du port le rend non seulement incongru, mais il contribue aussi à le révéler par la perte. Or cette rupture joue encore à un autre niveau qui vient en renforcer l'empreinte. Nous l'avons souligné à plusieurs reprises, la matérialité ainsi que la situation géographique et riveraine du silo no 5 établissent en elles-mêmes un contraste fort avec son environnement physique immédiat. Il acquiert notamment le statut d'un repère ou d'une marque dans le paysage montréalais, précisément parce qu'il s'inscrit comme un point de rupture dans la trame urbaine. Il signale une zone de partage entre des frontières, des lieux et des fonctions fortement différenciées. Ce contraste est d'autant plus évident qu'il prend place au cœur d'ensembles urbains distinctifs (le Vieux Port, le centre-ville, la bordure fluviale de l'île) qui portent l'image de la ville. On peut en effet penser qu'il en aurait été autrement si le bâtiment avait été situé à l'extrême est ou ouest de l'île. Ou encore s'il avait

été situé au milieu de zones qui, soit toujours industriellement actives, soit aujourd'hui en friches, ont été repoussées à différents périmètres de la ville. En supposant que leurs caractéristiques constructives et que la démonstration de leur valeur patrimoniale soit aussi probante, il y a en effet fort à parier que l'on n'eut fait autant de bruit d'une destruction éventuelle des silos no 3 et 4, qui sont toujours en place dans l'est de la ville.

Remarquons à ce chapitre que l'inscription urbaine du no 5 se joue encore « par contraste » à un autre degré, soit celui-là même de son caractère patrimonial spécifique. C'est que le silo jouxte pour ainsi dire de manière concurrente d'autres ensembles patrimoniaux, dont celui de l'arrondissement historique du Vieux Port, qui se définissent en fonction d'une acception radicalement différente du patrimoine. Le développement et le repositionnement récréo-touristique du secteur table en effet sur une conception que nous nous bornerons ici à décrire comme plus convenue du patrimoine. Elle puise dans le récit et l'interprétation des histoires et des mythes fondateurs de Montréal, valorisant ainsi un patrimoine dit « typique », s'ancrant prioritairement dans la longue durée. Prise à l'échelle du quartier dont fait partie le no 5, cette orientation patrimoniale est dominante : on pourrait presque dire qu'elle a ici une portée hégémonique. Elle entre en conflit et tend à assimiler les éléments d'un autre patrimoine, au premier chef ceux du patrimoine industriel, qui sont pourtant absolument omniprésents dans ce secteur de la ville. Ces éléments ont contribué à définir durablement la morphologie paysagère et urbaine de la ville, et continuent dans une certaine mesure à le faire, ne serait-ce que dans l'implantation urbaine qui en résulte aujourd'hui. Néanmoins, l'horizon de cette histoire qui nous est pourtant « proche » y devient de moins en moins lisible et de moins en moins accessible. La question du traitement en monument des restes industriels, en l'occurrence celle du silo no 5, impose donc une disjonction entre des lectures différentielles se rapportant aux différentes couches ou aux fonctions historiques et mémorielles qui coexistent dans l'environnement urbain. Si elles ne sont sans doute pas en soi irréconciliables, celles-ci apparaissent en quelque sorte, dans ce contexte, comme mutuellement exclusives.

Le bâtiment semble donc introduire une torsion ou une *dislocation* à l'intérieur des différents ensembles à l'intérieur duquel il se situe, tant du point de vue de ses dimensions physiques,

géographiques, temporelles que sociales. Le no 5, dans tous les sens possibles, porte en effet la marque d'une discontinuité qui contribue à son émergence ou à sa visibilité urbaine, que ce soit à titre de vestige ou d'artefact, ou encore tout simplement en tant qu'« objet » urbain dont il nous faut se ressaisir en termes significatifs ou fonctionnels. Aussi l'analogie de la dislocation nous apparaît-elle ici particulièrement pertinente. D'abord à un premier degré, au sens propre ou banal du terme, dans la mesure où la dislocation connote une anomalie, un déplacement, voire une fracture qui est généralement associée à un mouvement de violence ou à un traumatisme. Ce que porte à l'évidence, et ce même si cet aspect prend souvent les airs d'un sous-entendu, un certain imaginaire s'attachant à l'étiquette du patrimoine industriel. On pourrait encore l'envisager, de manière peut-être un peu plus « impressionniste », à la manière des linguistes ou des littéraires : comme une anaphore qui contribue à l'exposition et à la mise en évidence même de son objet. Mais cette analogie de la dislocation signale surtout que le lieu dont il est question, tout comme son statut d'objet patrimonial, doivent ici être compris et envisagés de manière dynamique. C'est-à-dire que le « démembrement » du lieu, tout comme la désignation patrimoniale qui lui succède (l'extirpant pour ainsi dire de certaines déterminations pour le soumettre à d'autres), agit de manière incidente sur le milieu qui le définit, sur le regard qu'on pose sur lui, sur la compréhension qu'on en dégage, et inversement.

On remarque sans surprises que cette dislocation du lieu fonctionne de pair avec son corrélat inverse, soit avec une logique cherchant à établir les modalités la (ré)intégration fonctionnelle ou significative du lieu patrimonial. Nous l'avons vu sous différents aspects, le processus de patrimonialisation doit à l'évidence procéder d'une rupture ou d'une distanciation (temporelle, notamment, mais pas seulement) qui est nécessaire à son identification et à sa désignation. Mais il ne peut en retour faire l'économie d'une certaine « communalisation » qui vient en quelque sorte consacrer ou authentifier son statut. C'est bien en ce sens du moins que s'articule le débat public dont fait l'objet le no 5. Celui-ci s'oriente autour de propositions et de procédés qui cherchent à établir un contrepois à cette dislocation de l'objet, celle-là même qui l'expose ou le rend dans un premier temps visible. On tente alors d'établir les bases de son *intégration* ou de sa réintégration au sein du paysage urbain et social montréalais. Différentes stratégies sont proposées de part et d'autre à cette fin.

Certaines procèdent davantage par incorporation, par aplatissement ou par assimilation, sur la base par exemple d'un alignement de nouvelles fonctions de recyclage aux « besoins » et aux fonctions économiques qui définissent l'écosystème urbain dans lequel il prend place. On peut parler d'assimilation lorsqu'il s'agit par exemple de projets qui investissent le lieu en fonction de logiques qui lui sont d'emblée étrangères, et qui viennent donc le redéfinir de manière exogène. On pense bien sûr aux hôtel de luxe, aux condominiums, aux centres de divertissement ou aux parcs thématiques. Énoncés comme tels, ceux-ci évacuent complètement la dimension proprement patrimoniale de l'objet, s'en servant au mieux comme d'un prétexte à une vitrine touristique ou à un marketing distinctif. On peut encore parler d'incorporation lorsqu'il s'agit de fabriquer une mémoire du lieu qui emprunte une forme patrimoniale s'assimilant à d'autres types de patrimoines en présence : nous y reviendrons à l'instant. Toutefois, même les perspectives et les visées les plus radicalement consuméristes doivent le plus souvent opérer un compromis procédant d'une certaine adjonction des fonctions et des contenus qui traversent le lieu de l'extérieur comme de l'intérieur. Celles-ci négocient alors l'arrimage d'un ensemble variable de contraintes socio-économiques aux intrusions et aux présences significatives d'autres types de déterminations locales, soit culturelles, vernaculaires, artistiques ou communautaires. Une certaine mixité vient alors définir des projets qui, souvent multifonctionnels, raccordent des emplois de nature complémentaire, voire parfois contradictoire : fonctions interprétatives, économiques, sociales et culturelles, etc. On négocie alors le statut patrimonial du lieu dans son rattachement aux exigences des différents milieux qui cherchent à l'investir. Ce type de stratégie se présente également du point de vue inverse. Par exemple, les groupes de défense pourront opérer un certain « alignement idéologique » de leurs arguments en tablant sur une récupération habile des volontés adverses qui menacent de leur point de vue l'intégrité patrimoniale du bâtiment : voir le silo no 5 comme espace public qui serait une porte ouverte plutôt qu'une barrière au fleuve, par exemple. C'est à ce point qu'une logique de l'intégration entre en tension avec la logique de dislocation qui préside à la définition de notre objet patrimonial. C'est que l'intégration peut et doit même le plus souvent, cela est bien connu, s'effectuer sur le mode même de la différence. L'objet patrimonial peut s'insérer au sein du paysage urbain précisément parce qu'il est « autre » et parce qu'il laisse place, à ce titre, à des visions « autres » de la ville. Comme points de contestation, de dénonciation, ou de

dissension possibles, d'une part. Mais aussi comme point de tension où la dislocation laisse place à la possibilité même d'une articulation. Cet écart renvoie bien quelque part au processus de construction de toute identité : la confrontation d'une altérité fondamentale qui, par effet de retour ou par restructuration des perceptions qui la construisent, contribue par le fait même à la fonder.

L'un des exemples les plus frappants de cette tension entre la dislocation et l'intégration réside dans le contraste qui existe entre le traitement qui fut réservé à la destruction du silo no 2 et le sort projeté du no 5. Souvenons-nous, le no 2 subit au début des années 1980 une forme limite d'« intégration » que l'on reconnaît d'emblée comme la plus radicale possible : celle de sa pure et simple destruction. Mais de cette destruction brutale, étonnamment, on garde des traces : on en apprête même les restes. Par une mise en scène à laquelle nous pourrions presque donner un sens ironique, le no 2 est démoli, démantelé puis recomposé via l'exposition et la fabrication de ses « ruines ». L'opération a en effet quelque chose d'ironique. Alors que l'on programme sans détours l'éradication du no 2 (parce qu'il « ruine » l'aménagement patrimonial et paysager projeté du Vieux-Port), on orchestre de toute pièce sa consécration, le statut de « ruine » étant le symbole par excellence de la perte. Cette opération lui donne l'air incongru d'un champ de bataille, comme si l'on y commémorait la défaite d'un vaincu : celle d'un industriel délétère sur lequel « un patrimoine » aurait précisément triomphé. La mise en ruine du no 2, de ce point de vue, est parfaitement cohérente. Elle agit à la manière d'un dispositif qui fabrique un passé du lieu (factice et vide, mais cela n'a pas d'importance), en lui prêtant une forme patrimoniale qui s'accorde au label « ancien » et pittoresque dominant le secteur. En ce sens, le no 2 n'est pas à proprement parler détruit : on se risquerait plutôt à dire qu'il est patrimonialisé par assimilation.

Dans le cas du no 5, cette logique du démantèlement se joue en quelque sorte à l'inverse. Nathalie Senécal souligne bien l'ambiguïté de ce contraste entre le traitement des deux bâtiments :

Like a post-modern folly, or constructed ruin, the remnants of the demolished no 2 elevator are laid barie in the manner of an archaeological dig, almost as if to be commemorative gesture to

Gropius and Le Corbusier's reverence to its form. In this orchestrated environment, one could imagine the no 5 becoming, defacto, a monumental artefact – compliment to the ruins of the no 2 as fragmentary evidence of the grain trade in Montreal. There has been no such assimilation : four years after it ceased to operate, the elevator continues to stand empty, and in this setting, this void of meaning and function is a disturbance, a provocation (Senécal, 1999, p. 3).

On peut en effet penser que, d'une certaine façon, l'intégration forcée de l'un vient provoquer la dislocation de l'autre. Dislocation du « monstre », d'une part, qui par contraste prend soudainement les airs d'un monument fragile. Dislocation d'un certain patrimoine qui, de l'autre, doit remanier les termes de sa définition afin de surseoir à un élément « nouveau » qui, surgissant comme tel, introduit la question de savoir exactement quoi en faire. Dans le cas du no 5, on procède donc à un tout autre type de démantèlement : il s'agit ici, pour ainsi dire, de parvenir à *ruiner sans détruire*. S'ouvre alors un chantier visant à reconstituer le squelette épars du lieu. On cherche à en recomposer une histoire ou une mémoire qui le définirait selon une expression qui est désormais sur toutes les lèvres. Il s'agit, en partance cette fois de son altérité même, de son étrangeté constitutive, d'en faire une « ruine moderne ». L'objet s'inscrit alors à mi-chemin entre la relique et le monument : extirpé du passé comme un artefact à peine compréhensible, il est marqué, compris et stigmatisé par l'écart même qui le sépare de nous. Saisi à l'aune de ce décalage, la monumentalisation s'interpose avant tout comme un geste de situation, qui s'énonce au présent du lieu. Cette construction paradoxale (à la fois ruine et monument) s'annonce donc comme un geste volontaire, geste qui contrevient en quelque sorte aux modalités foncièrement éphémères des constructions et des espaces de la ville contemporaine. Dès lors, l'urbanité de l'objet patrimonial l'autorise à fonctionner dans une sorte d'antinomie symbiotique des deux termes. Comme le souligne encore avec justesse Nathalie Senécal, la mise en ruine symbolique de l'élévateur no 5 ne peut pas, ici, soutenir la fonction traditionnelle d'un « [...] age value monument, the ancient, crumbling vestige. Rather, it is a structure that functionlessness has rendered permeable, open to the interpretations and speculations of the beholder » (Senécal, 1999, p. 5).

Le silo no 5 opère donc à même son inscription urbaine par une sorte de basculement qui le maintient en tension constante entre la dislocation et l'intégration du lieu. En cela, on pourrait le comparer à un *miroir*, au sens où le bâtiment agit ici à la manière d'une interface. S'y

renvoie à l'échelle de la ville le jeu incessant de contradictions, d'entrechocs et de mouvements qui construisent son identité formelle et sociale. Comme le suggérait Sansot, la ville y entraperçoit ainsi un reflet de sa réalité complexe. Ce reflet, toutefois, ne se résume pas à un miroitement simple et fidèle. Il est aussi performatif : il détourne, il déforme, il augmente ou omet de manière tantôt intentionnelle, tantôt involontaire. Aussi, dans le rapport même qu'entretient l'objet et son environnement, se dessine un rapport d'autant plus constitutif qu'il est peut-être plus fondamental : celui des communautés contemporaines aux régimes spatio-temporels des milieux urbains qui les abritent et les habitent. La ville s'y dévoile donc en se (re)formant sans cesse comme le spectacle d'elle-même.

3.3 Spectacle / Intervention. La logique de l'affect : mémoires effectives

Aussi pouvons-nous encore envisager notre objet dans les termes, cette fois, des logiques culturelles qui s'y rattachent. Nous donnons ici à l'idée de « logiques culturelles » un sens relativement large. Nous référons en cela à un ensemble vaste d'enjeux qui traversent le lieu : le contexte politique du développement local et international de la ville, le cadre plus spécifique des politiques culturelles qui s'y rapportent, les manifestations artistiques et les formes d'expression vernaculaires qui l'entourent, etc. Bien sûr, il s'agit là d'univers référant à des champs d'actions et à des idéologies souvent fortement différenciés. Il nous a néanmoins semblé possible d'en dégager un axe de tension se jouant ici entre le *spectacle* et l'*intervention* urbains, en tant que ces dimensions participent toutes deux de la définition des nouveaux espaces publics caractéristiques de la ville post-industrielle.

En premier lieu, la patrimonialisation du silo no 5 nous semble à l'évidence relever d'un processus beaucoup plus large, que l'on désigne généralement comme celui d'une spectacularisation urbaine. Cette étiquette conceptuelle est couverte par une vaste littérature qui commente les développements et les paradoxes des villes capitalistes contemporaines, dont nous avons effectué un bref survol au chapitre un. Cet aspect spectaculaire des villes post-industrielles ou postfordistes peut être résumé selon trois axes qui sont bien épinglés par Timothy A. Gibson :

- La mobilisation du spectacle : le concept de spectacle urbain a été utilisé en ce sens afin de comprendre la montée de la compétition globale des investissements et les motivations correspondantes, de la part des élites de la société civile, à construire le genre de services qui projettent une image de « vitalité urbaine » sur le plan international.
- Le spectacle de la consommation : le concept de spectacle a aussi été déployé afin de comprendre l'expérience sociale inhérente à l'espace urbain cultivé par un nouvel environnement de consommation de la « ville fantasmagorique » (Hannigan, 1998). Une des principales préoccupations a alors été l'invocation de l'amusement, de l'exotisme et de l'aventure des environnements urbains privatisés et fortifiés.
- Résistance urbaine spectaculaire : le concept a enfin été utilisé afin de comprendre de que Harvey (1990) a appelé le « spectacle de la rue » – c'est-à-dire ces épisodes d'explosions spectaculaires, de luttes et de performances culturelles qui perturbent la vie urbaine de tous les jours (Gibson, 2005, p.172).

Considérée sous cet angle, la patrimonialisation du silo no 5 implique, nous l'avons vu, des procédés de mise en valeur, de mise en exposition et de mise en communication qui s'inscrivent directement au sein des stratégies de positionnement de la ville à l'échelle nationale et surtout internationale. Une panoplie de projets s'ancrent ainsi dans les prémisses symboliques et idéologiques du développement culturel et touristique de Montréal, à l'aune d'un contexte global où la ville doit alimenter et publiciser une image lui permettant de rivaliser sur la scène désormais mondiale de la compétition interurbaine. Le sort du silo no 5 se joue, dans ce contexte, en résonance avec d'autres projets qui tablent sur un développement stratégique priorisant l'outil de la revitalisation urbaine. On pense par exemple au développement du Quartier des spectacles, à la Cité du Multimédia, au Quartier international, au réaménagement de la rue Saint-Laurent, aux transformations actuelles ou éventuelles de la Place des Arts, à la Place des festivals ou encore aux projets spéculatifs qui ont entouré l'îlot Balmoral, pour n'en nommer que quelques-uns des plus importants. Comme nous l'avons vu, plusieurs propositions de recyclage du no 5 – quoique contrastées – vont clairement dans cette direction. Qu'il s'agisse de complexes hôteliers, de centres de divertissement culturels et commerciaux, ou de complexes dédiés à la production cinématographique et/ou à l'industrie musicale ; qu'il s'agisse encore d'y imaginer (sérieusement ou non, l'histoire ne le dit pas exactement) le siège de l'ONU ou un *Tate Modern Art* version montréalaise, ces projets ont en commun le fait de capitaliser sur une image distinctive s'alignant sur les contraintes et les enjeux de la gouvernance municipale actuelle. Le « culturel » est de toute évidence l'ingrédient de base de cette nouvelle recette économique au goût du jour. Bien entendu, le type de culture qui est en jeu attire de toute part

la critique. Celle-ci s'emploie généralement à dénoncer le caractère spectaculaire de ces artifices qui, comme le souligne Gibson, semblent tirer de « [...] nébuleux avantages sémiotiques [...] » du déploiement d'esthétiques et de stratégies culturelles élitistes, jouant tout à la fois sur l'authentique et le fabriqué d'univers visuels et thématiques bigarrés, tapageurs ou ludiques (Gibson, 2005, p.175). Ce marché du divertissement et cette économie culturelle distinctive sont matérialisés dans des formes et des ensembles urbains à caractère événementiels ou permanents. Dans cette perspective, ceux-ci sont compris comme producteurs de logiques exclusives dissimulant, par une forme particulière de fétichisme ou de mystification, une série de dispositifs de surveillance et de nettoyages sécuritaires et « sécurisants », aseptisés ou uniformisants. Ces espaces proposent des univers expérientiels valorisant, autour de thèmes apparemment fédérateurs qui tendent à oblitérer d'autres types de référents (alternatifs ou contre discursifs), une prégnance paradoxalement unique, singulière des lieux. L'enjeu du spectaculaire (et la cible de sa critique) repose donc tout entier sur une logique du pouvoir, voire de la puissance, et enfin corrélativement de la violence symboliques des espaces urbains caractéristiques de la ville post-industrielle.

Mais comme le soulignent de manière plus nuancée certains commentateurs (Jackson, 1993), ce type d'espaces, même dans ses formes les plus sommairement convenues ou les plus contraignantes, ne conditionnent jamais totalement le spectre des activités qui s'y trouvent ou le type de réception qu'il engage. À même le spectacle urbain, celles-ci ont toujours le potentiel d'en détourner, d'en déplacer, d'en trafiquer ou d'en subvertir le sens. Les écrits d'un Michel de Certeau ou de nombreux représentants des *Cultural Studies* britanniques (Stuart Hall, Dick Hebdidge, Richard Hoggart, Raymond Williams, E.P. Thompson et leurs postérités) ont largement contribué, déjà, à nous en convaincre. Pour reprendre la terminologie de Gibson, à la « mobilisation du spectacle » renvoie donc certaines manifestations relevant d'une « résistance urbaine spectaculaire » tout à fait multiforme. Remarquons que la logique pour ainsi dire parasitaire de ces formes d'expression anti-spectaculaires fonctionnent souvent elles-mêmes en vertu de modalités et de contraintes proprement spectaculaires. Au-delà des formes diverses de « récupération » qu'on peut y voir, force est de constater qu'elles répondent avant tout de manière inévitable et nécessaire aux exigences des espaces publics et politiques qui correspondent aux espaces urbains d'une

telle nature. Notamment, elles n'échappent pas au paradoxe de devoir s'exposer et se rendre visibles aux niveaux communicationnels et médiatiques, de manière à performer et à rendre effectif leur potentiel critique (DeLuca et Peebles, 2002, dans Gibson, 2005). La mise en exposition d'un objet comme le silo no 5 peut dès lors s'effectuer sur un mode alternativement spectaculaire ou anti-spectaculaire. Dans l'un ou l'autre des cas (visions prospectives, utilitaristes ou consuméristes d'un côté ; contestations, alternatives et résistances de l'autre), on peut dire que l'espace public et politique auquel renvoie le lieu agit alors à la manière d'un *écran*. C'est bien de cette manière, du moins, que semble structuré le « débat » qui entoure le sort du no 5. Cette illustration n'est rien de plus qu'une métaphore, mais elle nous rappelle certains éléments dont il nous faut tenir compte. D'une part, elle souligne la nature proprement et avant tout médiatique de ce débat. D'autre part, elle réitère la spécificité de son enjeu, à savoir le fait que le lieu y est pris essentiellement comme prétexte à différentes projections de la ville et de son devenir. Elle nous signale enfin que ces projections excèdent de toute part, comme nous l'avons vu précédemment, les dimensions propres du lieu et de l'objet en présence.

Il nous semble toutefois qu'une telle opposition du spectaculaire et de l'anti-spectaculaire ne parvient pas, dans le cas qui nous intéresse, à décrire de manière pleinement satisfaisante le spectre nuancé des activités, des discours et des représentations qui prennent place autour du no 5. Il nous semble en effet qu'à la logique du spectaculaire se superpose une autre logique, celle de l'*intervention*. Celle-ci nous semble précisément se loger entre les deux extrêmes que représentent la mobilisation et la résistance spectaculaires. Elle se trouvera bien sûr, selon les cas, plus près de l'une ou de l'autre de ces tendances. On pourrait reformuler les termes de cette opposition dans le langage d'Henri Lefebvre, en parlant d'un côté d'un espace *conçu*, c'est-à-dire d'un « espace dominant », produit d'un ensemble de savoirs experts ou fonctionnaires, et de l'autre d'un espace *perçu*, correspondant aux parcours, aux emplois et aux réseaux qui définissent plus informellement les réalités quotidiennes de la ville (Lefebvre, 2000, p. 48-49). Cet espace perçu ne renvoie pas ici à une résistance spectaculaire explicite, mais il en contient néanmoins la possibilité à même les configurations habitées ou effectives de la ville, tantôt dociles, tantôt réfractaires à l'espace planifié des aménageurs et des savoirs urbains. En ce sens, Lefebvre nous fournit une piste intéressante afin de nuancer

une certaine conception dichotomique opposant strictement le spectaculaire au contre spectaculaire urbains. La typologie de Lefebvre nous est ici utile en ce qu'elle juxtapose à ces deux pôles (espaces conçu et espace perçu) l'intervention d'un tiers espace, que l'auteur désigne cette fois comme espace *vécu*. Ce dernier renvoie à un ensemble de systèmes symboliques et significatifs qui, plus ou moins en marge de l'espace social dominant, proposent des modes de description ou de représentation suggérant par l'imaginaire la possibilité d'une appropriation transformative de la ville (Lefebvre, 2000, p. 48-49). L'espace vécu de Lefebvre contient donc lui aussi la possibilité d'une résistance spectaculaire. Ici toutefois, le potentiel d'interférence d'un tel espace doit être mis en correspondance avec les espaces conçus et perçus par et avec lesquels il transige. Évidemment, les interactions et les superpositions de ces trois types d'espaces sont multiformes et souvent contradictoires ; on ne saurait les décrire et les différencier de simple manière. Ce triptyque nous permet néanmoins d'envisager, lorsqu'on le rapporte au cas qui nous préoccupe, une logique différentielle de l'*intervention* qui, dans les interstices du spectaculaire, agirait en quelque sorte en co-tension avec le dualisme caractéristique du spectaculaire urbain que nous venons de décrire. En ce sens, il nous est permis de penser que la logique de l'intervention, relevant à la fois de la mobilisation et de la résistance, c'est-à-dire à proprement parler ni de l'une ni de l'autre, effectue ici en quelque sorte une médiation entre les déterminismes socio-économiques à l'œuvre (savoirs experts, gouvernance publique, dispositifs techniques ou disciplinaires, aptitudes fonctionnaires, etc.) et la disposition des publics usagers ou citoyens qui s'en saisissent de différentes manières.

Cette logique de l'intervention pourrait être illustrée de multiple manière. Nous avons ici retenu celle des interventions artistiques qui s'inscrivent dans l'espace public autour du silo no 5, qui nous en fournissent sans doute l'exemple le plus probant. Nous l'avons constaté précédemment, la plupart des productions artistiques qui s'articulent au silo no 5 prennent une forme labellisée sous un genre aujourd'hui répandu, celui de l'« intervention artistique en milieu urbain ». Ce type de pratiques renvoie à une tradition critique plus ou moins longue du monde artistique, dont nous ne ferons pas ici l'exégèse. Soulignons toutefois que celle-ci s'affirme notamment, dans son acception contemporaine, à partir du milieu des années 1970 autour d'un mouvement de réappropriation des espaces désinvestis par la désindustrialisation

massive des villes (Jacob, 2005, p. 131). Les issues de ce mouvement, déjà, témoignent aujourd'hui d'une certaine ambiguïté relative à l'insertion spectaculaire incidente de ces pratiques. Ce phénomène se rapporte avant tout aux contraintes institutionnelles et médiatiques qui régissent aujourd'hui le monde de l'art et le marché auquel il correspond au moins en partie. À l'origine conçues comme « résistantes » ou « interférentes », ces pratiques d'intervention en milieu urbain sont aujourd'hui partiellement intégrées aux politiques culturelles et subventionnaires qui les rendent en grande partie possible. C'est qu'on leur reconnaît depuis déjà longtemps un effet « catalyseur » sur la revitalisation urbaine. L'investissement artistique de quartiers dépressionnaires est en ce sens désormais reconnu comme un indicateur tout à fait probant d'une gentrification et d'une redynamisation à venir. Ce qui ne signifie pas pour autant, cela dit, que ce type de pratiques artistiques doive tout entier être assimilé aux développements et aux excroissances spectaculaires de la ville actuelle – bien au contraire. La grande majorité d'entre elles persistent à se concevoir avant tout comme le lieu d'une interrogation critique, explicitement politisée dans certains cas, flirtant de manière provocante ou astucieuse avec le spectaculaire dans d'autres. Dans presque tous les cas cependant, elles thématisent directement les enjeux conflictuels de l'appropriation, de la transformation, des modalités publiques ou citoyennes propres aux espaces urbains actuels. Aussi se définissent-elles selon une logique d'*intervention* qui place l'artiste dans le rôle d'un acteur tout à la fois professionnel et citoyen, le rapprochant en cela du mandat d'un intervenant social (Jacob, 2005, p. 138). Remarquons au passage que cela est également le cas d'autres pratiques analogues ou connexes. Cela est bien le cas par exemple de l'exposition du Centre d'histoire de Montréal que nous avons revisitée. À la manière des artistes que celle-ci expose et présente, elle se place elle aussi dans une posture d'intervention participant activement au débat qui prend place autour du no 5.

Ce type de pratique interventionniste se situe à cheval d'un processus spectaculaire qu'elle contribue partiellement à déconstruire, partiellement à alimenter. Ces pratiques se déploient dans ce que Michel de Certeau aurait pu qualifier comme un horizon « tactique », par opposition aux « stratégies » culturelles dominantes (De Certeau, 1994). Tant au niveau artistique qu'au niveau plus large de la sphère sociale dans lesquelles elles s'inscrivent, ces pratiques sont avant tout comprises et pensées comme un « geste problématique » jouant sur

des interprétations conflictuelles et des visions contradictoires contribuant à « [...] remett[re] en question les catégories usuelles qui permett[ent] de penser l'espace public » (Jacob, 2005, p. 131). Aussi leur forme est-elle par définition diversifiée et plastique. Souvent concrétisées par des installations éphémères, événementielles ou *in situ*, elles jouent le plus souvent sur l'idée d'un *dispositif* technologique, visuel ou sensible dont l'objectif est tantôt d'ouvrir, tantôt de déstabiliser, tantôt de révéler une nature évolutive des lieux comme territoires à revisiter. On y joue le plus souvent de dramatisations expressives ou de contrepoints ludiques qui engagent une configuration nouvelle du regard. On confronte ainsi le passant ou le spectateur à un univers de sens à la fois concret et fictif, ou l'imaginaire est en première instance interpellé. L'intervention artistique en appelle ainsi d'une modification effective des perceptions, dont les visées sont toutefois davantage qu'esthétiques, puisqu'elles font appel aux fonctions non seulement symboliques, mais aussi cognitives et pratiques des lieux et des objets fréquentés (Jacob, 2005).

La nature des interventions artistiques en milieu urbain ainsi décrites correspond bien à la plupart des gestes artistiques qui prennent place autour du silo no 5, tel que nous les avons présentés précédemment. Ces interventions artistiques, qui accompagnent et ponctuent le processus patrimonial du silo, appellent toutefois quelques remarques particulières. D'une part, on constate que celles-ci n'interpellent pas, au premier chef, une appartenance, une histoire, des mémoires ou des représentations s'attachant à une « montréalité » qui y serait exprimée de manière spécifique. Étonnamment, d'une manière qui rejoint en partie l'« urbanité » constitutive de l'objet patrimonial que nous décrivions plus haut, ces interventions semblent se situer à un niveau pour ainsi dire extra ou infra identitaire. En effet, l'imaginaire qui est ici presque systématiquement invoqué a ceci de particulier qu'il interpelle un questionnement, une perception qui demeurent relativement vagues, voire génériques de la ville, tout comme de l'espace, du lieu et de l'objet que le bâtiment définit. Mais surtout, ces interventions sont majoritairement centrées autour d'une esthétique paradoxalement abstraite et spectaculaire (cela dit dans une portée toute à fait différente du sens analytique que nous lui avons donné tout à l'heure), qui cherche à mobiliser de manière prégnante, directe et immédiate *l'affect* du destinataire. Or cet affect, chose en soi remarquable, ne semble pas devoir *a priori* solliciter de contenus proprement spécifiques

pour administrer son effet. Il s'agit bien là, pour revenir à l'un de nos précédents arguments, d'une propriété du sublime : l'expression d'une transcendance qui est en soi grandiose et troublante tant elle est inqualifiable et insituable en provenance. La mobilisation de l'affect, dans sa forme brute et esthétisée, se trouve donc ici au centre du dispositif. Par un procédé d'interpellation qui joue sur le saisissement et l'étrangeté du lieu, celui-ci invite à un dialogue inédit avec le bâtiment. À la manière peut-être d'un homme appartenant à une autre époque que l'on aurait sorti d'un long coma. Mais l'« être » de la chose que l'on réveille ainsi a dirait-on perdu la mémoire. Dans une certaine mesure, cela le rend d'autant plus séduisant : il intrigue, mais ne se livre pas. Le silo est donc présenté comme un artefact incompréhensible et incompréhensiblement touchant. À partir de là, on joue sur les virtualités du lieu par le truchement d'évocations et de dispositions formelles qui cherchent à raviver une mémoire purement affective du lieu : une mémoire pour ainsi dire *effective*, en dépit du fait qu'on ne la « retrouve » pas. On la découvre, plutôt. On vient ici effectuer et performer une mémoire (un effet de mémoire) qui n'est toutefois pas à proprement parler tangible, au sens où elle ne se joue pas ici sur le mode de la représentation d'un contenu identitaire commun auquel tout un chacun pourrait plausiblement, derechef s'identifier. Il s'agit ici de proposer une lecture de l'objet patrimonial qui, plutôt, invite à une implication subjective ou intersubjective du spectateur. On redirige le regard de ce dernier vers l'actualité et les virtualités du lieu. Chacun peut ainsi l'investir d'une perception s'attachant à un aspect ou à un autre de sa mise en valeur. On assiste ainsi au dévoilement de perspectives hétéronomes et singulières, d'un imaginaire propre à « la ville » de chacun, où se juxtaposent des éléments significatifs, symboliques ou même pragmatiques qu'on présente volontairement comme ouverts et indéterminés. Cette mobilisation de l'affect a une double valence : tout en contribuant à la mise en spectacle du silo, elle effectue également une assertion critique qui suggère implicitement les possibilités de visions « autres » et multidirectionnelles de la ville. S'y dessine par exemple la voie d'alternatives aux discours et aux intentions convenues des dirigeants et des promoteurs, ou encore aux « vieux » patrimoines identitaires qui ne conviennent désormais qu'à moitié aux visages cosmopolites et aux mobilités erratiques de la ville. On y trouve également la possibilité d'une expression moins monolithique des conceptions et des perceptions dites « populaires » du patrimoine en présence, en regard notamment d'un discours ambiant qui serait celle d'une « opinion populaire » (surtout celle

des propriétaires du 1 rue McGill, à ce que l'on en constate) réputée parler « pour tout le monde ». À cet égard, notons au passage que le cas du silo, contrairement à ce qui en transparaît dans les médias, appelle une grande diversité de formes d'expressions populaires, marginales ou vernaculaires dont nous n'avons malheureusement pas traité ici. On en retrouvera toutefois à l'appendice B quelques illustrations qui, tirées de blogues ou de pages personnelles s'intéressant à l'édifice, en donnent un certain aperçu.

On pourrait dire enfin que ces dispositifs de l'affect renvoient globalement à un « autre » de l'objet patrimonial lui-même, au sens où les déterminations propres au patrimoine industriel s'effacent ici au profit de directions multiples renvoyant incessamment aux regards concomitants et antagonistes de ces « autres » qui tout entier le déterminent ou l'exposent. Qu'on le félicite ou qu'on l'exècre, le « patrimoine » du silo est effectif parce qu'il est dans tous les sens affectif, à même une équivocité qui lui est constitutive. En ce sens, les pratiques d'intervention gagnent leur mise. Elles font médiation – sans y parvenir complètement, cela va de soi – entre les tensions constitutives de l'objet. Elles opèrent un va et vient entre un ensemble de logiques hétéronomes et éminemment contradictoires, que nous renvoie précisément le spectacle à la fois programmé et désordonné de son émergence, c'est-à-dire de sa « mise à disposition » nouvelle en tant que patrimoine.

Si ce recours à l'affect est prégnant au sein des logiques d'intervention qui prennent le silo no 5 d'assaut, on en remarque également la présence à d'autres niveaux de sa mise en scène publique, de sa mise en exposition urbaine, de sa mise en communication médiatique ou de sa mise en jeu patrimoniale. Cette dimension peut en effet être renvoyée plus largement à certaines modalités qui caractérisent plus largement les nouveaux espaces publics de la ville post-industrielle. Celles-ci sont repérables, par exemple, dans l'aménagement « convivial » et multifonctionnel des rues, ou encore dans certaines tendances fortes du design urbain et architectural contemporains. On a ici rompu avec l'idée traditionnelle de la « place publique » conçue comme un espace unifié et communal, ouvert bien que perclus en vertu d'une planification déterminée. Celle-ci laisse place à un nouveau paradigme qui s'ancre davantage dans la mobilité et l'intersection multiple de canaux de communication qui confèrent à l'espace (tant spatial que social) un caractère nouvellement perméable, mouvant,

voire altérable à différents degrés. Nombre de ces nouveaux espaces publics urbains sont ainsi conçus en fonction de ce que Rem Koolhaas (aujourd'hui devenu une véritable star du monde de l'architecture contemporaine) décrit dans les termes d'une *instabilité programmatique* fondamentale. Celle-ci correspond, en termes de design architectural, à l'idée d'une forme plastique à même sa définition, c'est-à-dire l'autorisant à répondre à l'indéterminé d'une multitude de fonctions, de flux et d'usages éventuellement susceptibles d'investir la fixité nécessaire des lieux. Le type d'espace que définit un tel programme, aujourd'hui de plus en plus répandu, est intentionnellement conçu de manière à provoquer l'occasion d'appropriations informelles et de contacts intersubjectifs qui s'appuient sur la mixité et la cohabitation de fonctions et d'usages diversifiés. Une telle polyphonie implique donc des espaces plastiques et perméables, définis par l'échange, la convertibilité et le changement. Aussi table-t-on sur des procédés affectifs et sensoriels destinés, souvent sur le mode du jeu et du ludique, à établir des points de contact ou encore à forcer un déplacement d'ordre physique ou perceptuel.

Le traitement spécifique que connaît le silo no 5, dans ses aspects tant sociaux que matériels, trouve donc une résonance dans certains traits caractéristiques des espaces publics urbains contemporains. Or ces dimensions font aussi écho, à un niveau élargi, au traitement même du bâtiment en tant qu'objet spécifiquement patrimonial. Nous remarquons que celui-ci ne correspond pas à un objet défini *a priori* en vertu d'une attribution de sens définissant son inscription historique ou son statut de symbole collectif mémoriel. Même lorsque l'on envisage une « monumentalisation patrimoniale » stricte du lieu (c'est-à-dire le laisser tel quel, en faire une statue ou une ruine moderne), la nature de l'espace symbolique, social et matériel que représente le silo semble devoir demeurer foncièrement indéterminée. L'enjeu patrimonial réside alors moins dans une « nature intrinsèque » d'un lieu porteuse de sens, que dans le jeu lui-même des investissements et des interprétations multiformes qu'il rend possible. L'objet patrimonial est compris comme d'emblée perméable aux transfusions et aux entrecroisements de significations. En ce sens, il se présente sur le mode (conflictuel, évidemment) de la mixité, voire d'un certain relativisme. En amont même de l'interprétation, de la saisie et de la transmission culturelles qui le construisent précisément en tant que patrimoine, son objet semble avant tout socialement « performé ». Aussi, au-delà de la spécificité du cas que

représente le silo no 5, ces remarques renvoient plus généralement à certaines tendances qui sont observées dans le champ des pratiques patrimoniales contemporaines. Il nous semble bien reconnaître ici, en effet, un trait significatif des patrimoines urbains actuels. Comme le soulignent en ce sens Lucie K. Morisset et Patrick Dieudonné :

Là se trouve peut-être la véritable mutation des références : d'un régime fondé sur l'authenticité des objets, nous sommes passés à une authenticité des représentations. Ce n'est plus le paysage qui importe, c'est l'usage que chacun en fait. C'est le « paysagement » ou le « dépaysement » (Morisset et Dieudonné, 2006, p. 10).

L'objet patrimonial mettrait-il donc aujourd'hui en scène sa propre appropriation ? Entre son surgissement et son inclusion, serait-il désormais reconnu par son étrangeté même aux cultures et à l'urbanité qui s'y retrouveraient comme l'ombre d'elles-mêmes ? Mais alors qui dit « vrai », qui dit « faux » ?

3.4 Confinement / Exhibition. La logique de l'icône : mettre l'oubli en scène

Nous le constatons, les logiques du processus patrimonial que nous avons ici étudiées sont éminemment complexes. Nous avons tenté d'en identifier les principaux axes de tension, dans le but de dégager certaines tendances fortes de ce processus. Leur description demeure toutefois partielle, voire nécessairement déficitaire : de telles logiques ne sont évidemment saisissables qu'au terme d'une réduction de leur complexité, de leurs interactions et de leurs interférences constitutives. Elles s'entrecoupent et se redéfinissent dans les faits les unes à travers les autres, de manière à la fois contradictoire et polyphonique. Ces logiques, toutefois, nous permettent de réitérer un argument sans doute banal sur le plan sociologique, mais néanmoins central à notre démarche : que la question du patrimoine doive ici être envisagée au terme précisément d'un processus, c'est-à-dire en vertu des dimensions économiques, politiques et culturelles de sa construction sociohistorique. Les dimensions objectives de ce patrimoine se révèlent ainsi en deçà et au delà de sa définition proprement objectale, c'est-à-dire de sa définition plus strictement matérielle et des usages, des circulations de sens qui s'y rattachent. Nous avons ainsi voulu démontrer comment la construction de l'objet patrimonial met en jeu non seulement des représentations et des discours, mais aussi un ensemble de logiques socioculturelles, qui le traversent et le déterminent.

Nous proposons donc ici une dernière synthèse nous permettant d'envisager les tensions qui, de manière plus générale, caractérisent la logique spécifique du no 5 en tant que cette fois qu'objet proprement patrimonial. Une telle logique engloberait donc au moins partiellement, pour être fidèle à notre raisonnement, les logiques que nous avons précédemment identifiées. Cette dernière nous apparaît se jouer sur l'axe du *confinement* et de l'*exhibition* (qui renvoie incidemment à sa mise en exposition) du silo no 5. Cette logique se place à la fois au-delà de la traçabilité indiciaire et en-deçà de la symbolique propre de l'objet patrimonial : elle fonctionne nous le verrons à la manière d'une *icône*. Or cette logique iconographique semble paradoxalement s'employer à un renvoi d'une nature tout à fait particulière : celui d'un « vide sémiotique » relatif aux formes d'oubli dont il témoigne de toutes parts.

Procédons encore une fois par métaphore. Le silo no 5 pourrait ainsi être comparé au spectacle curieux et exhibitionniste de ces créatures captives et monstrueuses rituellement exhibées au public lors des fêtes foraines du 19^e siècle. Une légende tirée des récits mythologiques vernaculaires de Montréal raconte qu'en 1823, une baleine aurait été repérée dans les eaux du fleuve par le Lady Sherbrooke de John Molson. Fait exceptionnel à l'époque, la présence de l'animal provoque alors un émoi à l'échelle de la ville. L'inquiétant mammifère aurait été traqué de manière épique pendant plus de huit jours, avant d'être finalement abattu par un capitaine américain dans les îles de Boucherville. L'histoire veut que sa dépouille, achetée par un spéculateur, eut été exhibée pendant plusieurs semaines au public moyennant une entrée de sept pence, sur l'emplacement même de la Pointe-du-Moulin où se trouve aujourd'hui le no 5 (Berthelot, 1916).

Le spectacle captif du silo no 5 s'offre donc aujourd'hui au public, à la manière de cette baleine sur un quai aux abords du fleuve. Confiné à son propre sort, le grand élévateur gît aujourd'hui sur une île artificielle qui l'exhibe à la ville toute entière. Le bâtiment y semble mis entre parenthèses, voire presque mis en quarantaine. Sa temporalité suspendue le cantonne à l'attente, celle d'un sens passé et à venir qui le soustrairait à son propre mystère. Plus encore, le bâtiment semble bien être situé quelque part aux *confins* de la ville, dans le double sens du terme : jouxtant un passé à la fois proche et distant, il est aussi le lieu d'un contact indécis mais néanmoins étroit entre une ville « autre » et la ville elle-même. Son confinement se joue ainsi dans un rapport de proximité et de distance relatives, qui s'exprime tant dans la matérialité que dans la temporalité du lieu. Or cette présence confinée de l'objet patrimonial n'agit toutefois pas ici dans le sens d'un lieu rituel ou initiatique. Celui-ci, en effet, demeure impénétrable dans tous les sens du terme : il ne se présente pas suivant une dialectique du dedans et du dehors, du présent et de l'absent, à la manière par exemple d'un lieu sacré. On ne peut possiblement y accéder que de loin, sur le mode de son « pur apparaître » extérieur, de son exposition invariable et constitutive. Nous l'avons vu, la patrimonialisation même du silo no 5 l'exhibe et le dévoile ainsi en quelque sorte à lui-même. Le vacarme qui l'entoure a presque, en ce sens, quelque chose d'exhibitionniste tant son spectacle est troublant : ce qu'il exhibe avant tout, c'est la nostalgie brute, déroutante d'un lieu de vide et d'oubli. Aussi sa mise en scène exhorte-t-elle le regard à la manière d'une

anomalie paysagère, évoquant une sorte de prodigalité insolite du genre humain. Sa présence a quelque chose de magnétique : elle polarise les regards, elle nous force à se questionner sur l'explicable magnitude d'une telle épave en provenance d'un « industriel urbain » dont on sait, au final, bien peu de choses. Comme échoué d'un temps nous étant devenu étranger, le no 5 demeure donc « là », révolu mais intact. On l'ausculte et le contemple ainsi à la manière d'une curiosité : comme une production culturelle à proprement parler presque « inconcevable », disposant d'un insolite pouvoir d'émouvoir.

Ainsi décrit, le no 5 prend les airs d'un véritable *Moby-Dick* de l'univers urbain montréalais. L'œuvre de Melville, écrite en 1851, engage en effet certains points de comparaison avec le bâtiment qui sont pour nous d'intérêt. La réception de ce chef d'œuvre du romantisme américain, qui fut tardive, le situe comme précurseur d'une esthétique littéraire proprement moderne. Peu remarqué lors de sa publication, le récit épique de Melville ne trouvera en effet un écho véritable qu'au tournant du siècle, alors que l'industrialisation naissante et les destructions de la Première Guerre mondiale ébranlent le monde occidental. C'est que la tension dramatique centrale de l'œuvre, qui est incarnée par les personnages contrastés d'Ishmael et d'Ahab, se trouve au cœur même de la transition entre une certaine modernité et ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler la culture ou la société postmodernes. Le style littéraire du roman lui-même évoque déjà cette transition : empruntant d'un côté au récit épique et allégorique dans sa forme la plus classique, l'auteur joue de l'autre de formes littéraires éclatées, kaléidoscopiques et hybrides typiques des esthétiques contemporaines (Kazin, 1997 (si), p. 1). Mais surtout, le grand cachalot blanc de Melville vient juxtaposer, dans le rapport métaphorique à la nature qu'engage sa quête, un conflit nouveau entre l'homme et le monde (ou entre nature et culture), surgissant à une époque de grands bouleversement. Ce conflit est illustré par les deux figures centrales du récit. Ahab, capitaine héroïque du *Pequod*, mène l'équipage à sa perte dans une poursuite fanatique contre la baleine. Ishmael, seul survivant de l'épopée, accompagne discrètement l'équipage dont il nous rapporte l'histoire. Anti-héros par excellence, ce dernier se présente sous la figure de l'exilé : celle d'un être solitaire, étranger à son propre monde. Son langage est celui d'une poésie métaphorique profondément subjective. Ishmael est un sujet torturé par le doute, animé d'un conflit intérieur l'opposant au vide et à l'immensité du monde, à la fragilité de sa

dépendance vis-à-vis celui-ci, enfin à la futilité inexorable de sa propre existence. À la quête de vengeance d'Ahab se juxtapose ainsi la quête d'Ishmael, celle inassouvie du sens de son existence, d'une reconnexion inespérée de l'homme et du monde (Kazin, 1997 (si), p. 4). La baleine représente donc pour l'un comme pour l'autre l'expression d'une force incontrôlable, d'une magnitude insondable : celle d'un côté de la nature incommensurable du monde, et celle de l'autre d'un sujet sans frontières, submergé dans l'immensité de sa propre existence. À la volonté de puissance de l'un (qui est aussi celle de la science, du capitalisme industriel de l'époque, de l'idéologie du progrès devant parvenir à dominer la nature, etc.), correspond donc de l'autre une quête intime de sens (renvoyant notamment au sentiment civilisationnel d'une perte de transcendance). L'univers clos du navire, isolé et mouvant, confronte ainsi une double nature : l'océan du monde, lieu déchaîné de toutes les connexions, comme le lieu d'une introspection aux confins existentiels de l'homme et de l'insensé désir de culture qui l'anime.

Sans doute le silo no 5 n'a-t-il pas la portée profonde et dramatique d'un tel chef-d'œuvre littéraire. Néanmoins, on retrouve bien ici un thème dualiste que nous avons rencontré, cela dit d'une tout autre manière, au sein même du processus de patrimonialisation de l'édifice. Dans les deux cas, la culture hésite entre une volonté de transformation et un désir de transmission du monde. L'objet de culture que désigne le patrimoine est bien de cet ordre. Il agit ici en tension entre un travail et un enregistrement du réel qui agissent à la fois au passé, au présent et au futur d'un individu, d'une communauté, d'une ville, bref d'un ou de plusieurs univers. Mais aussi, et de manière plus spécifique, l'analogie de la célèbre baleine nous ramène à la nature proprement urbaine de l'objet patrimonial, telle que nous l'avons précédemment décrite. La patrimonialisation du silo no 5, en effet, ne semble rendue possible que par une certaine essentialisation du paysage urbain. On pourrait dire que la ville devient ici au silo ce que l'océan de Moby-Dick (c'est-à-dire la nature infinie et imprévisible) est aux marins du *Pequod*. Le no 5 incarne une ville que l'on conçoit aujourd'hui comme l'expression d'une seconde nature : l'expression d'une puissance dont les excroissances sont inembrassables, laissant le regard lui-même dépourvu.

Cette métaphore rencontre toutefois certaines limites. Nous ne sommes pas autorisés à dire que le silo no 5 agit à proprement parler comme un symbole de la ville. Pour l'illustrer simplement, nous pourrions dire que le silo no 5 n'est pas à Montréal ce que la Tour Eiffel est à Paris. Il ne représente pas, à proprement parler, la ville. Son statut d'objet à la fois confiné et exhibé le place plutôt, à notre avis, quelque part entre la trace et l'emblème. Précisons notre pensée. L'objet patrimonial, dans un premier temps, se révèle sur le mode de l'artefact : il porte l'indice, la trace d'un élément significatif en vertu des repères historiques et mémoriels d'une ou de cultures données. On se réfèrera ici à Charles S. Pierce, qui définit formellement la notion d'indice de la manière suivante :

Un indice est un signe qui perdrait immédiatement le caractère qui en fait un signe si son objet était supprimé, mais ne perdrait pas ce caractère s'il n'y avait pas d'interprétant. [...] Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...]. Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelques qualités en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il implique donc une sorte d'icône, bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet (Pierce, 1978, p. 139-140).

En reprenant les éléments de cette définition, nous pouvons dire que le silo no 5, dans un premier temps, agit bien en tant qu'indice. Il se présente en effet comme la marque de l'industrialisation et de la désindustrialisation urbaine de Montréal – qu'on le saisisse ou non comme tel. Envisagé sous cet angle, il existe bien en tant que trace : que cette condition soit portée ou non (en amont ou en aval du geste patrimonial) à la « conscience collective » qui serait visée par ce dernier n'y change rien. Aussi, comme nous l'avons remarqué à plusieurs reprises, le patrimoine du silo no 5 renvoie au signe éminent d'une transformation ou de bouleversements qui sont saisis sur le mode même du présent. Un présent qui marque ainsi, précisément, le fait d'une rupture constitutive de l'objet patrimonial. Cette rupture est alternativement tendue vers le passé ou le devenir de la ville auquel il renvoie nécessairement. Une telle perspective donne tout son sens à l'idée du *confinement* de l'objet patrimonial, en tant qu'il conditionne et rend ce dernier possible. En sa qualité de trace, le silo no 5 peut dormir tranquille. Même ainsi en dormance, même momentanément soustrait à toute inscription sensible ou significative, il peut et pourra toujours être « redécouvert » et être réactivé comme tel.

Or dans le cas qui nous intéresse, il semble que cette condition de trace ne soit ni suffisante, ni même peut-être nécessaire à la fonction patrimoniale du bâtiment. Dans le cas du silo no 5, il semble en effet que l'on ait moins affaire à un objet patrimonialisé en vertu de son caractère (post)-industriel, plutôt qu'à un patrimoine simplement et avant tout proprement *urbain*. En effet, son rapport à la ville est non seulement ici prépondérant, mais il semble se poser comme la condition même de possibilité d'une inscription patrimoniale de l'objet. En cela nous dirons qu'il agit ici, à l'échelle de la ville et de la réalité urbaine à laquelle il renvoie de manière prioritaire, à la manière d'une icône. Rapportons-nous encore une fois à la définition qu'en donne Pierce :

Une icône est un signe qui posséderait le caractère qui le rend signifiant, même si son objet n'existait pas. [...] Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. Il est vrai que si cet objet n'existe vraiment pas, l'icône n'agit pas comme signe ; mais cela n'a rien à voir avec son caractère de signe. N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose (Pierce, 1978, p. 139-140).

Le no 5 agit bien comme une icône de la ville, et ce en dépit du fait qu'il ne la symbolise pas, qu'il ne la représente pas au sens strict. Nous l'avons vu, il l'incarne et la reflète plutôt de manière partielle et contradictoire, parce que l'objet « ville », si l'on doit s'en tenir aux éléments purement formels d'une telle définition, n'« existe » pas. Elle est réelle, bien sûr. Sa réalité est du moins effective : comme c'est le cas de tout « imaginaire » dont la portée et le sens peuvent être reconnus et investis socialement. La ville toutefois, demeure une abstraction : ses croisements, ses mouvements, son tissu complexe, ses interférences sont par nature tout à fait virtuelles. Sa réalité demeure inatteignable à la manière du monde de *Moby-Dick*. Enfin, on pourrait dire que le silo no 5 est une production urbaine tout autant qu'il produit la ville elle-même.

Mais alors, comment est-il possible qu'un objet proprement patrimonial, au sens d'un objet investi institutionnellement, socialement et culturellement, puisse ainsi être effectif en tant que signe, sans parvenir au statut même de signifiant ? On pourrait nous répondre que nous avons ici affaire à un processus, et qu'en tant que tel, c'est-à-dire qu'en tant qu'inachevé, la course patrimoniale du silo n'en est tout simplement pas venue à son terme – pas encore. Mais une telle réponse ne nous satisfait pas. Elle nous semble d'une part tautologique, au

sens où il est déjà bien admis qu'un processus de patrimonialisation n'est jamais définitif, quel qu'il soit. Au contraire, celui-ci est par définition instable, modifiable, bref ouvert, et donc cycliquement sujet aux disparitions comme aux surgissements. Mais encore : en regard d'un cas comme celui du silo no 5, un tel argument nous semblerait plus fondamentalement, tout simplement rater sa cible. Nous sommes à cet égard tentée de formuler une hypothèse, à laquelle nous donnerons ici, pour les besoins de ce mémoire, la forme d'une piste conclusive. Le silo no 5 procède de l'icône en tant qu'il est, foncièrement, non pas l'image vaguement ressemblante d'une urbanité montréalaise, ni même une sorte d'analogie performative de la ville qui le construit, mais plutôt parce qu'il est, précisément, le symbole d'une absence. Ce qui rend le silo effectif en tant que patrimoine, ce qui le rend proprement « signifiant », ne serait-ce pas son propre oubli ? Il nous semble du moins qu'il s'agisse là du cœur même de la mise en scène qui le restitue à lui-même : celle d'un patrimoine qui, dans son processus même, parviendrait à tirer singulièrement de l'oubli par l'oubli.

CONCLUSION

MÉMOIRES VÉRIDIQUES : PATRIMONIALISER, AUTHENTIFIER L'HISTOIRE ?

Que le processus de patrimonialisation que nous avons cherché à décrire prenne une forme contradictoire, voire par moments paradoxale n'est pas, au final, un constat surprenant : le contraire l'eut plutôt été. Il s'agit après tout d'un objet de litige, d'un objet disputé se formulant presque par définition autour d'un conflit d'interprétation, en tant précisément qu'il se veut un objet collectif. Du moins l'avions-nous envisagé comme tel d'emblée. Notre parcours s'achève toutefois sur un constat presque désarmant tant il nous conduit à un questionnement dont la nature se révèle aporétique. La prose de Pierre Sansot nous semble ici, une fois de plus, pertinente afin d'illustrer les interrogations qui ressortent à notre propos :

[...] mais comment un objet, sans passé, sans enracinement véritable, *peut-il opérer la constitution d'un monde à lui, à quoi nous reconnaissons la dignité d'un être poétique ?* Pour qu'il se déploie et pour qu'il rayonne, il faut, semble-t-il qu'il soit d'abord exigé par le paysage. Ensuite nous côtoyons des régions voisines qu'il nous faut distinguer : l'industriel, l'urbain, la ville et nous devons montrer qu'elles ne se confondent pas (Sansot, 1996, p. 388).

Pris dans son ensemble, le cas du silo no 5 nous semble bien relever de ce que Sansot décrit ici comme la qualité d'un objet ou d'un être « poétique ». Les mémoires affectives et effectives du lieu, telles que nous les avons décrites, nous semblent en effet fonctionner à la manière d'un tel mouvement. Le lieu mobilise, nous l'avons vu, les éléments d'un ou de plusieurs imaginaires sociaux et culturels se rattachant au caractère d'une certaine urbanité montréalaise. Or cet imaginaire ne s'énonce pas, nous l'avons démontré, sur le mode propre d'un récit mobilisant des référents, des événements ou des personnages impliquant une forme précise de reconnaissance. Plutôt, il se présente de manière dilatée et vague ; il se *manifeste*, il surgit sur le mode de l'évocation, de la résonance, voire de l'écho. On en arrive ainsi à

penser que le sens d'une telle réminiscence urbaine réside essentiellement dans l'expérience même du lieu. Une expérience qui, suggérons-nous, serait avant tout celle même de l'oubli. La monumentalité, la présence étonnante du no 5 réside bien, nous l'avons souligné, dans le sentiment intime (mélancolique, nostalgique, ou simplement dérangeant) d'une rupture qui suffisent à le définir comme candidat à un patrimoine « authentique ». Ce resurgissement s'effectue ainsi sur le mode d'une évocation, que nous dirons à la suite de Sansot « poétique » de la perte (bien qu'elle puisse sans doute aussi prendre d'autres formes). Mais comment un objet aussi étroitement défini par ses fonctions qu'un élévateur à grain peut-il ainsi accéder à l'univers historique et mémoriel du patrimoine, alors même qu'il ne semble pas porter trace d'un passé distinctement identitaire, voire d'une identité civique propre ? Nous avons répondu partiellement à cette question en démontrant que l'émergence du silo était indissociablement de son inscription urbaine. Le silo no 5, en ce sens, semble bien « exigé » par le paysage urbain qui le révèle et le définit ainsi de manière co-constitutive. Aussi l'urbanité intrinsèque d'un tel patrimoine nous indique-t-elle que celui-ci dépend tout autant de son inscription temporelle que de sa matérialité propre. C'est cette matérialité qui, de manière à la fois propre et contextuelle, performe ici avant tout ce « sentiment » qui en révèle la portée. Qui plus est, cette matérialité le rend à la fois visible et effectif au sein des espaces sociaux et culturels qui définissent les contours mêmes de l'urbanité à laquelle il renvoie. On comprend mieux, dès lors, comment un tel processus de patrimonialisation peut ainsi être tendu tout entier vers une logique qui parviendrait à « tirer de l'oubli par l'oubli ». Comme le rappelait Paul Ricoeur, par et au-delà la nature préjudiciable d'une « dysfonction » qu'on lui attribue d'ordinaire, l'oubli se pose aussi, plus fondamentalement, comme l'ultime condition de possibilité du rappel de mémoire :

Nous ne voyons pas comment la mémoire se logerait dans la matière, mais nous comprenons bien, selon le mot profond d'un philosophe contemporain [Ravison], que « la matérialité mette en nous l'oubli ».

Il est important que nous pénétrions dans l'aire de l'oubli sous le signe d'une équivocité primordiale. [...] comme si, venant des profondeurs de l'oubli, la double valence de la destruction et de la persévérance se perpétuait jusque dans les couches superficielles de l'oubli. [...] Contre l'oubli destructeur, l'oubli préserve. C'est peut-être ici l'explication d'un paradoxe peu remarqué [d'] Heidegger, à savoir que c'est l'oubli qui rend possible la mémoire [...].

Finalement, l'équivocité première de l'oubli destructeur et de l'oubli fondateur reste fondamentalement indécidable. Il n'y a pas à vue humaine de point de vue supérieur d'où l'on

apercevrait la source commune au détruire ou au construire. De cette grande dramaturgie de l'être, il n'y a pas pour nous de bilan possible (Ricoeur, 2000, p. 570, 572 et 574).

Il y dans cette « double valence » de l'oubli une tension qui se rapporte bien, de manière plus générale, au processus de patrimonialisation que nous avons étudié. Pour être investi, c'est-à-dire pour pouvoir être ainsi engagé par un travail de mémoire et/ou d'histoire, l'objet patrimonial doit d'abord surgir comme tel : en tant fondamentalement qu'il a pu ou qu'il pourrait être oublié. Cette propriété constitutive le rend néanmoins fragile aux formes délétères de l'oubli. Le simple fait qu'un patrimoine parvienne en l'occurrence à se définir comme « industriel » en dépit d'une absence notoire de références aux mondes corporatifs et ouvriers suffit à nous en convaincre. Dans le processus subséquent de sa désignation et dans les transformations successives du patrimoine, l'oubli qui génère dans un premier temps son objet peut ainsi emprunter des voies contradictoires, distendues ou abusives. Comme le rappelle encore Ricoeur, « les stratégies de l'oubli se greffent directement sur ce travail de configuration [...] (Ricoeur, 2000, p. 580) ». Oblitérations, dénis, distorsions : qu'il s'agisse d'une mémoire lacunaire ou d'une mémoire excessive (comme dans le cas sans doute des histoires aussi), l'oubli semble ici pour ainsi dire coextensif d'une mise en scène qui s'opère nécessairement de manière tantôt arbitraire, tantôt sélective. Mais il sert aussi, de ce fait, de point de référence silencieux à un patrimoine mouvant, dont les ancrages peuvent ainsi être à la fois contestées et multiples.

Ces observations nous rappellent d'autre part que le patrimoine ne saurait se limiter à une construction sociale et culturelle de nature purement poétique, esthétique ou perceptive. Il est aussi une production de plusieurs ordres : économique, matériel, et peut-être encore surtout savant. Ceci nous ramène au second degré des questionnements qui présidaient à l'énoncé initial de notre démarche. Ceux-ci, rappelons-le, s'inspiraient des enjeux soulevés par l'historiographie contemporaine et l'épistémologie des sciences historiques afin de problématiser de manière originale la construction des patrimoines actuels. Comment le cas du silo no 5 nous informe-t-il donc sur l'implication des savoirs historiques et sur leurs relations aux contenus mémoriels, qui contribuent à former et à définir les patrimoines d'aujourd'hui ?

Sur ce point central, nous avouerons n'avoir ici réalisé qu'en partie notre programme. Les difficultés relatives aux matériaux de recherche que nous avons confrontées n'y sont certes pas étrangères. Néanmoins, ceux-ci nous ont permis de dégager de nouvelles hypothèses qui se révèlent pertinentes pour la poursuite de nos recherches, et que nous souhaitons donc à ce titre exposer en guise de commentaire conclusif.

Nous avons insisté sur l'idée que la patrimonialisation du silo no 5 joue sur une réactivation affective procédant à la fois de son oubli et de son « présent » urbain (au sens à la fois temporel et spatial du terme). Ces dimensions se révèlent centrales à l'objet patrimonial, mais elles ne recouvrent en aucun cas l'entière des éléments qui y contribuent. La patrimonialisation de l'édifice procède également, nous l'avons vu à diverses occasions, d'appels d'autorité, d'arguments ou de démonstrations qui contribuent à l'investir d'un sens – même fragmentaire – socio-historique. Ces éléments interviennent donc au niveau de la légitimation du patrimoine en tant précisément qu'ils émanent de la sphère historique ou savante : nous ne saurions l'oublier trop vite. Lorsque l'on porte attention à la manière dont l'histoire est mobilisée, voire construite autour d'un objet comme le silo no 5, force est de constater qu'il s'y trouve bien, au demeurant, une sorte de génie social à l'œuvre. À l'évidence, on ne « réveille » pas, on ne révèle pas « la mémoire » du silo sans recourir à une ou plusieurs histoires nous permettant d'en restituer le sens. L'histoire et les formes incidentes de mémoire qui émanent d'un tel lieu sont, nous l'avons vu, éminemment plurielles. Même ainsi « éclatées », l'histoire et la mémoire nous semblent néanmoins ici produites à même leurs tensions constitutives.

Toutefois, et ce peut-être à l'encontre de ce qui était l'une des prémisses fortes du débat sur l'histoire et la mémoire tel qu'il fut porté par l'histoire culturelle française, il nous a semblé que les mémoires qui se trouvent ici en contrepoint de l'histoire déjouent partiellement nos attentes. Rappelons l'une des prémisses fortes de la « critique du temps présent » de Pierre Nora et de sa postérité. Celle-ci reposait sur le constat d'une irruption quelque peu intrusive, dans l'espace public des sociétés contemporaines, de mémoires plurielles, particulières et particularisantes qui en arriveraient presque à surdéterminer, pour le dire vite, l'histoire que l'on pratique aujourd'hui. Sans prétendre réfuter cette thèse par ailleurs, nous observons

qu'elle ne convient qu'à moitié au cas qui nous a ici intéressé. D'une part, dans l'absence flagrante de « mémoires propres » s'attachant directement au lieu, ou encore qui s'établiraient dans un lien évident à des communautés spécifiques qui le revendiqueraient comme tel. Hors d'une référence vague au caractère cosmopolite, hybride, métissé ou hétéronome d'une culture urbaine proprement contemporaine, la patrimonialisation du silo ne semble pas, en effet, émaner en première instance de communautés civiques spécifiques.

On notera d'autre part que s'opère ici un curieux renversement. Si nous sommes autorisés à dire que le processus patrimonial implique une forme particulière de génie social, c'est d'abord que la patrimonialisation du silo no 5 mobilise à l'évidence son lot d'experts, d'histoires savantes ou de savoirs fonctionnaires, spécialisés ou non. Mais l'histoire et les savoirs que ceux-ci mettent de l'avant – qu'ils soient exercés ici où là, au sein d'une communauté savante, d'un groupe de défense auquel ces milieux s'associent, ou d'un comité d'évaluation mandaté pour ce faire – a ceci de spécifique qu'ils se rapportent moins à l'objet patrimonial en tant que tel qu'à leur propre lieu de provenance. Pour reprendre l'expression d'Alfred Schütz, on peut alors se demander dans quelles « provinces de sens » se situent effectivement de tels arguments, en tant qu'ils mettent en scène et légitiment un patrimoine donné (Schütz, 1962).

À bien y regarder, il nous semble que ceux-ci prennent ici leur pleine consistance via une histoire et des savoirs qui, même constitués en tant que tels, en appellent plutôt, et peut-être même avant tout d'une *mémoire savante*. On s'attarde au silo no 5 moins parce qu'il a ou non « fait » l'histoire, que parce que la mémoire des historiens et des savants se souvient de ses résonances : elles interpellent leurs communautés spécifiques. Celles-ci sont multiples : mémoire d'ingénieurs, mémoires d'artistes, mémoires d'architectes, mémoires d'économistes politique, etc. Envisagé de la sorte, les dispositifs de médiation qu'impliquent la mise en exposition du silo no 5 semblent tout à fait cohérents. C'est que dès lors, il ne s'agit plus d'asseoir l'autorité d'un certain patrimoine en vertu d'une démonstration vulgarisée de faits qui en construiraient la légitimité symbolique *per se*. La « mise en exposition » du silo no. 5 nous montre que l'on s'emploie plutôt ici à déclencher (intentionnellement) une sorte de rappel sensible ou de réactivation affective, mobilisant à même son actualité les virtualités

imaginaires ou pragmatiques du lieu. Nous formulerons à cet égard une hypothèse. Une telle médiation opèrerait-elle ainsi une « authentification » de l'histoire (de mémoires savantes ?) par les mémoires citoyennes qui, dans leurs sensibilités différentielles ou latentes, seraient ainsi invitées à s'en ressaisir ? Ici encore une fois l'oubli entre en scène : il est le centre même du dispositif. Il semble quelque part devoir performer en lui-même une réminiscence, sur le mode d'un ressurgir ou d'un rappel qui peut alors être incorporé tout en demeurant indéterminé en essence.

Faisons-nous bien comprendre : il ne s'agit pas ici de nier la compétences des expertises scientifiques ou patrimoniales (nous serions bien mal placés pour le faire). Il ne s'agit pas non plus d'y voir une sorte de mystification des mémoires savantes qui s'imposeraient ainsi sans nuances, par un curieux détour participatif, aux sensibilités populaires. Et ce même si, cela dit, il y a bien quelque chose de ce type de conflit culturel au sein du débat public qui entoure le no 5, dans son schéma le plus « classique » opposant culture cultivée et culture populaire. Une telle hypothèse ouvrirait la porte à une critique radicale où la question patrimoniale, dans des formes aujourd'hui inédites, jouterait la question plus ancienne des idéologies :

La ressources du récit devient ainsi le piège, lorsque des puissances supérieures prennent la direction de cette mise en intrigue et imposent un récit canonique par voie d'intimidation ou de séduction, de peur ou de flatterie. Une forme retorse d'oubli est à l'œuvre ici, résultant de la dépossession des acteurs de leur pouvoir originaire de se raconter eux-mêmes. [...] On retrouve ainsi, sur le chemin de la reconquête par les agents sociaux de la maîtrise de leur capacité à faire récit, tous les obstacles liés à l'effondrement des formes de secours que la mémoire de chacun peut trouver dans celles des autres en tant que capables d'autoriser, d'aider à faire récit de façon à la fois intelligible, acceptable et responsable. Mais la responsabilité de l'aveuglement retombe sur chacun. Ici la devise des Lumières : *sapere aude* ! sors de la minorité ! peut se récrire : ose faire récit par toi-même (Ricoeur, 2000, p. 580).

Le prolongement d'une telle critique est sans doute dans certains cas toujours possible ; nous ne souhaitons pas l'examiner ici. Importe pour nous davantage la réitération de l'un des enjeux cruciaux de la question patrimoniale contemporaine, à savoir l'ambiguïté criante de ses régimes d'attribution et de sens, qui doivent aujourd'hui composer avec la mobilité et le pluralisme inégalé des villes et du monde occidental contemporains.

Un tel commentaire fait bien écho au « présentisme » des régimes d'historicité contemporains que décrivait François Hartog. Lucie K. Morisset en a récemment proposé une reformulation

originale qui nous semble ici particulièrement pertinente, en développant l'idée d'un « régime d'authenticité » qui se poserait aujourd'hui au cœur de la définition des patrimoines contemporains (Morisset, 2009). En vertu d'un tel paradigme, le patrimoine se pose dans les termes et les critères de sa « véracité » effective : qu'est-ce qui rend ce patrimoine vrai plutôt qu'un autre, et en vertu de quoi (Morisset, 2009, p. 25-26) ? Quelle est la source de cette « véracité » qui nous permettrait en l'occurrence d'authentifier nos provenances, de vérifier qui nous sommes – y parvient-il même encore ? Dans le cas du no 5 du moins, tout le débat tourne sans l'ombre d'un doute autour de cette question fondamentale. Quand bien même serait-il « faux » en étiquettes ou en provenances, pour qui fait-il effectivement sens ? Pour qui est-il « vrai » aujourd'hui ? Non pas à quoi « on » – qui donc ? la question se posera toujours – lui attribuerait une valeur en tant que foncièrement fédératrice ou totalisante, mais bien pour qui a-t-il possiblement une valeur, c'est-à-dire des valeurs possibles ? En ce sens, on pourra dire que l'histoire culturelle n'avait pas tout à fait tort. La patrimonialisation poserait-elle ainsi désormais à l'histoire, la mémoire comme verdict ? Dans tous les cas, les modalités d'une telle attribution véritative du patrimoine et de son authentification culturelle ou collective demanderaient d'être détaillées de manière plus approfondie et plus nuancée. Il va de soi qu'une telle interrogation ne saurait être tranchée facilement ; aussi la laisserons-nous simplement en suspens.

Notre enquête cherchait à couvrir un large horizon, dont nous espérons surtout être parvenus à épingler certains des enjeux principaux. Il va de soi que les interrogations que nous avons formulées ne sauraient être tout à fait satisfaites par une série d'inférences que l'on sait émaner d'un cas bien spécifique, voire même singulier en son genre. Ce cas lui-même s'est avéré un terrain fertile qu'il nous faudrait encore creuser davantage. La question par exemple des représentations populaires entourant le silo, dont on peut avoir un aperçu en parcourant certains blogues ou les sites web (rallyes, expéditions nocturnes, photographies amateurs, occupations illicites en tout genre y foisonnent), auraient mérité une attention particulière. Ceux-ci commanderaient toutefois l'effort d'autres méthodes et d'autres ressources que les nôtres. Dans le même sens, les questions des industries culturelles et surtout touristiques, fondamentales quant aux modalités et aux formes contemporaines du patrimoine, auraient pu y être explorées davantage.

Notre ambition se résumait plus simplement ici à cartographier un champ dont les interrogations principales demeurent de toute évidence à reconduire. En questionnant ici l'« inquiétante étrangeté » du no 5, nous souhaitions parvenir aussi à interroger, pour reprendre le mot de Ricoeur, l'« inquiétante étrangeté de l'histoire » (Ricoeur, 2000, p. 535). Nous espérons ce faisant avoir démontré comment, entre autres choses, les enjeux, les questions et les méthodes de l'histoire culturelle peuvent inspirer une approche sociologique originale du patrimoine. L'horizon du débat « histoire / mémoire » ainsi que les champs d'application de l'histoire culturelle nous semblent du moins pouvoir y être réactualisés de manière pertinente.

Mais surtout, nous espérons avoir ici réalisé le pari d'une *démarche*, au-delà des réponses qui lui sursoient en tout état cause. Aussi ce pari prend-il peut-être, au moment de « conclure », la forme de ses convictions premières. Celle, d'une part, d'une épistémologie qui puisse s'effectuer sans se surimposer aux disciplines, comme d'une sphère observant de haut leur fourmillement scientifique, mais qui se concevrait plutôt comme une pratique, ou comme un souci pratique, s'inscrivant dans la pratique. Celle aussi d'une sociologie proprement historique : une évidence trop peu souvent reconduite, encore une fois, dans sa pratique. Celle enfin, et pour tout dire, d'une démarche qui ne saurait être autre chose que le dévoilement incessant d'elle-même. Nous nous situons ainsi quelque part entre le « nous » objectif de la science, que nous espérons avoir employé ici avec modestie, et le « je » de ses arcanes affectives, où histoire et mémoire se trouvent toujours quelque part en suspens.

APPENDICE A

REPÈRES MÉTHODOLOGIQUES

A. 1 Collecte de données : démarches entreprises et liste des matériaux empiriques collectés au Centre d'histoire de Montréal.

Nous avons d'abord effectué un premier contact avec le centre d'histoire de Montréal, qui nous a permis d'évaluer de manière préliminaire la faisabilité et les modalités de notre enquête. Nous avons par la suite procédé à l'inventaire des sources, des documents, des dossiers préliminaires et des traces archivistiques qui étaient disponibles au Centre d'histoire de Montréal en ce qui concerne l'exposition *Silo no 5* (2000) et son contexte (c'est-à-dire tous les éléments – directs ou périphériques – reliés à sa documentation ou aux étapes de sa production). Le tableau qui suit présente une liste de l'ensemble des documents de différentes natures que nous y avons trouvé. Il est à noter que les articles scientifiques et les articles de presse retrouvés à l'intérieur de certains des dossiers mentionnés sont détaillés en bibliographie.

Matériel (titre, nature, support)	Détail du contenu	Remarques
Dossiers et traces documentaires préliminaires :		
Dossier documentaire intitulé « silo no 5 : le débat ».	Le dossier comprend une revue de presse partielle constituée d'articles divers faisant état de la teneur du débat ayant lieu à l'époque sur l'avenir et la réhabilitation du silo no 5. Les articles de presses couvrent les années 1995 à 2000 et sont tirés des grands quotidiens <i>La</i>	(articles référencés en bibliographie)

	<p><i>Presse, Le Devoir et The Gazette</i>, principalement. On y retrouve également le script d'une communication de Nathalie Sénécal, étudiante-chercheuse affiliée au CCA. La communication est intitulée « <i>The number 5 government grain elevator in the Port of Montreal : The reday-made ruin ?</i> ». Elle a été présentée dans le cadre du <i>Society for the Study of Architecture conference</i>, Halifax, Nova Scotia, 1999. Le texte semble inédit.</p>	
Dossier documentaire intitulé « architecture et construction du silo no 5 ».	Dossier descriptif comprenant un rapport réalisé par l'historienne de l'architecture Jacqueline Hallé pour le BEEFP (Parcs Canada, no 95087). Ce rapport détaille les aspects historiques et constructifs du silo no 5. Le dossier comprend également une série de plans et de photos actuelles et historiques du no 5.	(rapport référencé en bibliographie). Les sources des illustrations figurant au dossier et ne sont pas toutes identifiées.
Dossier documentaire intitulé « silos 1-2-3-4 ».	Dossier descriptif sur l'histoire et la construction des autres silos du port. Comprend : <ul style="list-style-type: none"> - un volumineux document d'histoire juridique détaillant de manière très technique les événements juridiques et politiques ayant ponctué l'histoire des silos ; - de courtes fiches techniques et descriptives détaillant la construction des quatre silos, tirées du <i>Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal</i> et de Guy Pinard (sd). - un dossier de presse sur les débats entourant la démolition du silo no 1. 	(articles référencés en bibliographie)
Dossier documentaire intitulé « [The User] / Silophone ».	Mince dossier comprenant des informations relatives au collectif artistique, à ses travaux antérieurs ainsi que la description du projet et des événements réalisés dans le cadre de <i>Silophone</i> . Le dossier comprend également quelques coupures de presse	Les dossiers relatifs à d'autres artistes ayant participé ou étant présentés à l'intérieur de

	ayant couvert le projet.	l'exposition sont manquants.
Dossier préparatoire et organisationnel intitulé « Visite guidée, circuit Bickerdike »	Notes organisationnelles et préparatoires relatives à une visite guidée réalisée en complément de l'exposition. Comprend les notes manuscrites et les commentaires écrits du guide-animateur, Nicolas Nicolas-Hugo Chebin, la liste des arrêts et des points d'intérêts, des cartes du port de Montréal ainsi qu'une série d'autorisations municipales.	L'identité de l'animateur est inconnue. Il est difficile de retracer les sources utilisées.
Documents d'organisation et de rédaction interne	Comprend une liste de fonctionnement interne au CHM (collaborateurs et ressources), quelques canevas et brouillons rédaction et de scénarios de l'exposition ainsi que quelques communiqués de presse relatifs à la diffusion de l'événement. Comprend également un cahier d'accompagnement (le « <i>visitor's guide</i> ») de l'exposition, destiné au public anglophone.	Ces informations sont largement fragmentaires, incomplètes et difficiles à comprendre (annotation elliptiques et codes internes).
Diapositives	Photographies que nous avons pu assimiler au travail de l'artiste Diana Shearwood. Elles ne sont ni identifiées ni commentées à l'intérieur des dossiers du CHM.	+/- 100 diapositives, toutes identifiées « silo no 5 ».
Vidéocassettes documentaires (VHS)	Vidéos documentaires sur l'histoire du port de Montréal. Une vidéo complète d'une entrevue avec Richard Millette, ex employé du silo no 5, et une autre de l'entrevue finale montée (5 min.). Une vidéo du collectif FOCAM. Elle n'était pas disponible au CHM mais a pu être retracée via leur site Internet.	Dates variables ou inconnues. les extraits choisis des films de l'NF sont impossibles à retracer et seront donc écartés du corpus.
Corpus de l'exposition		
Panneaux de l'exposition	24 panneaux grands formats que nous avons photographiés, numérisés et enregistrés en format pdf pour les besoins de notre enquête. Les titres des panneaux	Un seul panneau (P-9) est manquant ; il semble

	<p>se détaillent de la manière suivante :</p> <p>P-1. Silo no 5 : monstre ou chef d'œuvre?</p> <p>P-2. Un quartier et un faubourg</p> <p>P-3. Le port : un site en mouvance</p> <p>P-4. No 1-2-3-4 : des silos en réseau</p> <p>P-5. La construction du silo no 5 : Le B et l'annexe</p> <p>P-6. La construction du silo no 5 : le B-1</p> <p>P-7. Les silos, modèles pour l'architecture moderne</p> <p>P-8. Des machines et des hommes</p> <p>P-9. Manquant</p> <p>P-10. Le silo no 5 : ici, maintenant.</p> <p>P-11. [The User]</p> <p>P-12. Silophone : quand le silo chante</p> <p>P-13. L'Atelier in situ</p> <p>P-14. Atelier in situ : panique au faubourg – projections.</p> <p>P-15. Quartier éphémère : panique au faubourg</p> <p>P-16. Farine orpheline cherche ailleurs meilleur (1/2)</p> <p>P-17. Farine orpheline cherche ailleurs meilleur (2/2)</p> <p>P-18. Diana Shearwood et la ruine moderne</p> <p>P-19. Diana Shearwood et le silo no 5</p> <p>P-20. Des projets d'architectes : friches en paysages</p> <p>P-21. Charles Brosseau : métaphore de la modernité</p> <p>P-22. Le silo no 5 : un monument involontaire ?</p> <p>P-23. Que faire du silo no 5 ?</p> <p>P-24. Crédits et équipe de projet.</p>	<p>toutefois devoir correspondre aux différentes projections vidéos qui accompagnaient l'exposition.</p>
Court métrage artistique, FOCAM, 1995.	La vidéo ne figure pas aux archives du centre, mais elle est disponible intégralement sur le site Internet de FOCAM – projet <i>Silozine</i> .	(référéncé en bibliographie)
Entrevue et chutes pour le montage (vidéocassette en format BETA, date inconnue, vers 2000).	Entrevue filmée, réalisée par Nicolas-Hugo Chebin et Mathieu Larochelle sur le site du silo no 5 avec R. Millette, ancien foreman-électricien. Nous disposons de	Nous ignorons la fonction de rattachement des auteurs de

	l'enregistrement original complet de l'entrevue et des prises de vues destinées aux chutes pour le montage, ainsi que d'une copie de l'enregistrement monté tel qu'il fut présenté lors de l'exposition.	l'entrevue qui a été réalisée spécialement dans le cadre de l'exposition.
Autres éléments manquants ou introuvables	Un artiste sonore a été invité à composer une musique et des ambiances sonores originales pour l'exposition, dont nous n'avons trace. Il nous manque également le cahier des commentaires du public, qui n'a pu être retrouvé.	musique originale : Vincent Cardinal.

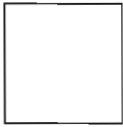
A. 2 Grille d'entrevue

Afin de préciser et de compléter nos informations, nous avons réalisé un entretien d'environ une heure avec M. Jean-François Leclerc, directeur général du Centre d'histoire de Montréal. Au moment de l'exposition *Silo no 5*, M. Leclerc venait à ce titre d'entrer en fonction. Il a en donc participé en 2000 à l'organisation, à la rédaction et au montage de l'exposition. Nous l'avons interrogé en fonction de la grille suivante :

No	Énoncé des questions d'entrevue et leurs objectifs.
Q.1	Comment s'est dessiné le projet de faire une exposition sur le silo no 5 de Montréal ? Dans quel contexte se situait cette initiative, par qui fut-elle prise, et pourquoi ?
Q.2	<p>Quel était le rôle des différents acteurs et collaborateurs impliqués dans la réalisation de l'exposition ?</p> <p>Cette question vise à obtenir certaines précisions sur le rôle des organismes, sur le choix des artistes invités ou présentés, sur le rôle des expertises académiques, sur le rôle des expertises internes au CHM, ou encore sur le rôle du public ou de groupes spécifiques, le cas échéant.</p>
Q.3	<p>Comment cette exposition s'inscrivait-elle dans les pratiques et les publics du CHM ?</p> <p>Pourquoi le CHM s'intéresse-t-il alors au patrimoine industriel, et de quelle manière ?</p>
Q.4	<p>Quel bilan dressez-vous de l'exposition aujourd'hui ?</p> <p>Plus largement, comment l'évolution du cas du silo no 5 et du patrimoine industriel vous apparaît-elle aujourd'hui (en rétrospective de l'exposition, et/ou face à l'état de la question aujourd'hui) ?</p>
Q.5	<p>Comment résumeriez-vous l'« histoire » du silo no 5 ? Comment qualifieriez-vous sa « mémoire » ?</p> <p>Cette question vise à savoir par rapport à quels « référents », pour le CHM, l'objet est principalement compris et rendu intelligible.</p>

A.3 Grille d'analyse des panneaux et des dossiers d'archives documentaires de l'exposition : exemple de canevas

Afin de procéder à l'analyse des contenus visuels et textuels des panneaux de l'exposition, nous les avons synthétisés, découpés et codés en fonction de la grille suivante. Pour des raisons logistiques (notre tableau original est volumineux et a été réalisé dans un format qui ne convient pas à celui de notre présentation), nous n'en avons reproduit ici que le canevas d'ensemble, afin simplement de donner ici un aperçu de notre procédé méthodologique. Une méthode analogue a été employée afin de dépouiller les revues de presses et les dossiers d'archives documentaires du Centre d'histoire de Montréal.

P	Résumé contenus	Contenu informatif	Codage, notes	Images	Codages, remarques
P-X No. du panneau	Le texte que contient le panneau est condensé ou résumé ici dans son ensemble	Le contenu informatif pertinent est discriminé et est inscrit ici.	Le contenu textuel est ici codé (connotations lexicales, intentions muséographiques, représentations, redondances, ou autres aspects ou remarques)	 <p>Les images contenues dans le panneau sont découpées et collées ici.</p>	Les images sont décrites par un court commentaire. Des remarques sont émises qui seront par la suite synthétisées et codées.
P-...					

APPENDICE B

UNE AUTRE IMAGE DU SILO NO 5

Le silo no 5 attire l'attention de plusieurs « infiltrateurs » anonymes et de plusieurs activités artistiques populaires, marginales ou amateurs que nous avons peu couverts. On en retrouve le témoignage sur plusieurs sites Internet, blogues ou pages personnelles, qui illustrent bien comment le no 5 peut être perçu de manière différentielle à même l'« opinion populaire », en dépit de ce qu'en reflète la couverture médiatique du débat l'entourant. À ce chapitre, on remarque qu'il est souvent perçu de manière monstrueuse ou lugubre, décrit comme une ruine imposante que l'on met en scène par plusieurs procédés d'emphase dans certains cas fort impressionnants. En voici quelques exemples, qui nous en donnent un aperçu tout en fournissant à notre lecteur une galerie photographique complémentaire sur le no 5.



Figure B. 1. Photographies : Jasmin Cormier, *Silo no 5*, Image numérique, 2006. Source : flickr.com et bighugelabs.com.

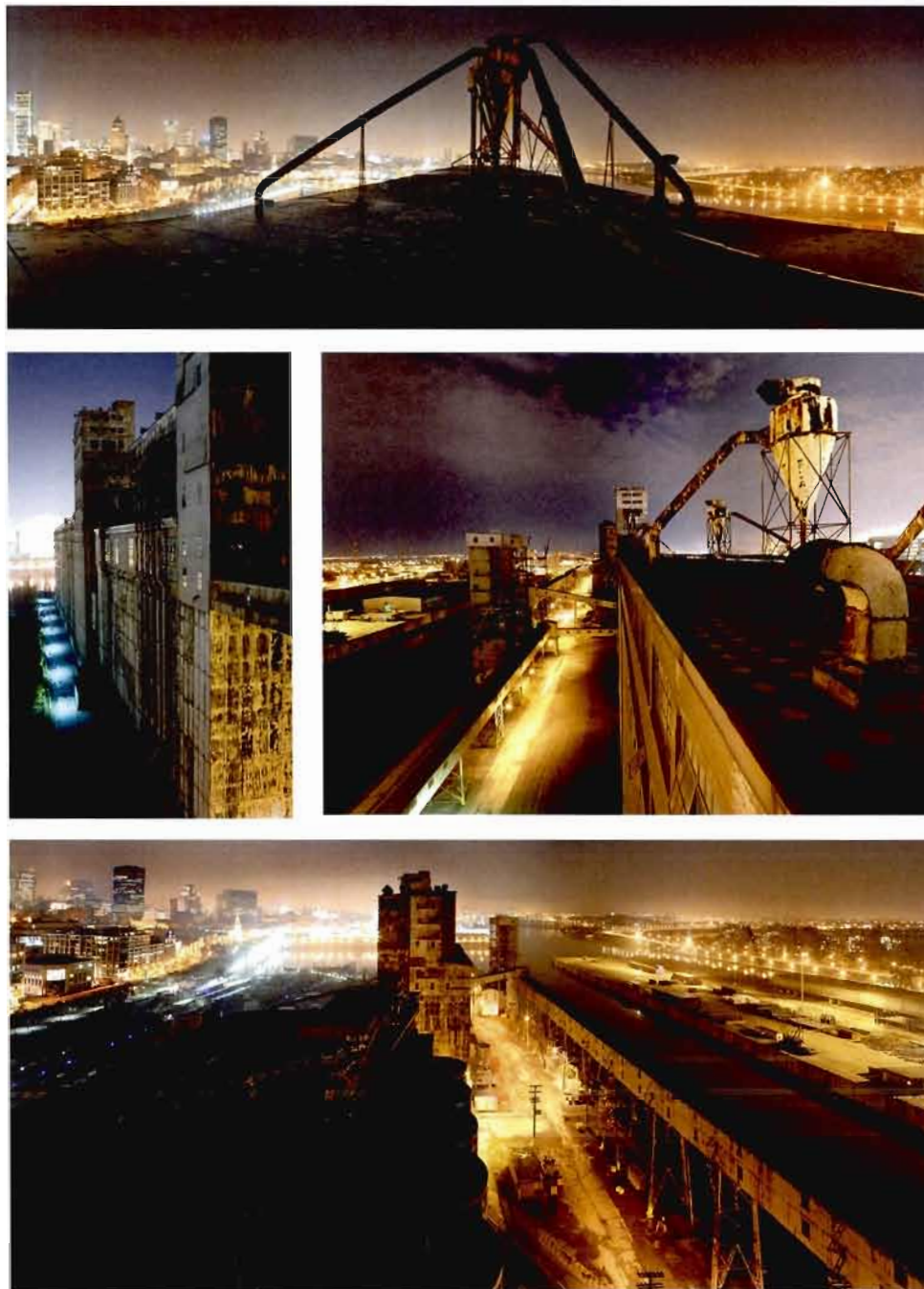


Figure B. 2. Ces images montrent en « le magnifiant » le Silo no 5, illuminé la nuit. Photographies tirées de la série *Grain Elevators – Worksongs*, Andrew Emond (Montréal et Toronto), 2006. Source : <http://www.worksongs.com/>



Figure B. 3. Montréal. Le Silo no. 5 dans le parc des écluses et le Vieux-Port. Dans l'ordre, de gauche à droite : *Silo no. 5*, *Mise à l'échelle*, *De l'autre côté du Silo*, *Convoyeurs*, *Pani Silos* et *Promenade du Vieux-Port* . Photographies : Marc Roumagnac, 2006. Source : Rumi photo, <http://www.roumagnac.net/>.

BIBLIOGRAPHIE

Centre d'histoire de Montréal, exposition Silo no 5 (2000) :

CENTRE D'HISTOIRE DE MONTRÉAL, coll. DOCOMOMO QUÉBEC, AQPI et HÉRITAGE MONTRÉAL. *Silo no 5, une exposition d'histoire, d'art et d'architecture*. 24 panneaux numérotés P-1 à 24.

CENTRE D'HISTOIRE DE MONTRÉAL. Entrevue avec Richard Millette. Entretien vidéo sur support beta, 6 min. 2000.

JEAN-FRANÇOIS LECLERC. Entretien inédit, 2009.

Centre d'histoire de Montréal, dossiers d'archives de presse :

----- . « Le Vieux-Port démolit le silo à grain no. 1 ». *Le Devoir*, 17 février 1983.

----- . « L'avenir de l'élévateur à grain no. 5 : Actes de la journée de réflexion ». *Le Devoir*, 23 janvier 1999.

----- . « L'avenir du silo no. 5 : un défi de taille. ». *Continuité*, janvier 1998.

----- . « \$ 1,77 million pour démolir le silo no. 1 ». *La Presse*, 17 février 1983.

----- . « La « fenêtre s'entr'ouvre ». *La Presse*, 9 août 1983.

----- . « La nouvelle galerie d'exposition double la capacité de chargement du silo d'exportation de céréales ». *PortInfo*, vol. 11, no. 3 (décembre 1989).

AMARLIC, Laurent. « Amas de béton ou précieux vestige ? ». *La Presse*, 23 décembre 1995.

BENOÎT, Jacques. « Sauvons Montréal à la défense de l'ancêtre des silos du port ». *La Presse*, 18 décembre 1982.

BONHOMME, Jean-Pierre. « Le silo du Vieux, une valeur patrimoniale ? ». *La Presse*, 3 août 1996.

BUMBARU, Dinu. « À la défense du silo # 5 ». *La Presse*, 19 août 1996.

CASTRO, Ricardo L. « Grain Elevator no.5 deserves place in urban landscape : Significance of industrial landmarks little understood ». *The Gazette*, 28 décembre 1995.

CHARTIER, Jean. « Un campus universitaire dans le silo no. 5 ? ». *Le Devoir*, 18 janvier 1999.

DROUIN, Luc. « Il faut que le silo désuet et inesthétique disparaisse ! ». *La Presse*, 30 décembre 1982.

- DUBUC, Alain. « Les fous du patrimoine ». *La Presse*, 8 août 1996.
- DUHAMEL, Alain. « Le patrimoine ». *Le Devoir*, 20 décembre 1982.
- HALLÉ, Jacqueline. « Silos à céréales – patrimoine en danger : Silo no. 5 – Port de Montréal ». *Héritage Canada*, vol. 5, no. 3, jan./fév. 1998.
- LAKEN, Peter. (Lettre ouverte, sans titre). *The Gazette*, 16 février, 1983.
- LAMON, Georges. « Démolition d'un élévateur dans le port de Montréal : UPA en colère ». *La Presse*, 5 octobre 1982.
- LANKEN, Peter. « Pourquoi tant de mystère autour du silo numéro 1 ? ». *La Presse*, 25 janvier 1983.
- MALO, Pierre. « La fenêtre, quelle fenêtre ? ». *La Presse*, 3 septembre 1996.
- MALO, Pierre. « La qualité de ville : La démolition du silo à grains numéro 5 n'ouvrira pas une « fenêtre sur le fleuve » ». *Le Devoir*, 30 août 1996.
- MANDELL, Charles. « Grainy pictures : An Alberta museum celebrates that most Western cliché – The Prairies skyscape ». (source non référencée).
- MARSOLAIS, Claude-V. « Que faire du silo no. 5? ». *La Presse*, 27 mars, 1999.
- PERITZ, Ingrid. « Eyesore or icon ? : Grain elevator's fate up in air ». *The Gazette*, 18 août 1996.
- PETRIZ, Ingrid. « Grain elevator heritage site ». *The Gazette*, 8 novembre 1996.
- PETRIZ, Ingrid. « Water front grain elevator : blight or heritage site ? ». *The Gazette*, 5 août 1995.
- PILON, Esther. « Usines à créer ». *Ici*, du 13 au 20 juillet 2000.
- TARDIF, Germain. « Le silo no. 1 ferait place à un parc ». *La Presse*, 10 février 1983.
- TRUFFAUT, Serge. « Gros, le silo no. 5 : Son aspect industriel détonne, mais son dynamitage coûterait cher ». *Le Devoir*, 26 septembre 1997.
- WILSON, Carl. « Astroturf as destiny ». *Hour*, 5 septembre 1996.

Articles de presse :

----- . « Urbanisme ». *L'Actualité*, vol. 26, no. 4 (mars 2001), p. 16.

BAILLARGEON, Stéphane. « Hotel et musée pour le silo no 5 ». *Le Devoir*, 9 décembre 2005, p. B2.

BAILLARGEON, Stéphane. « Trois projets pour le silo no 5. Un finaliste propose de transformer l'élévateur en thermopompe géante ». *Le Devoir*, 8 décembre 2005, p. B8.

BENESSAIEH, Karim. « La Société du havre espère attirer des investissements de 3 milliards ». *La Presse*, 4 octobre 2002, p. E1.

- BERGERON, Maxime. « Silo no 5 : le chemin sera long... ». *La Presse*, 26 avril 2006, p. LA PRESSE AFFAIRES1.
- BÉRUBÉ, Nicolas. « Tombera, tombera pas? ». *La Presse*, 29 janvier 2003, p. B3.
- BOISVERT, Yves. « Couleurs sur la ville ». *La Presse*, 18 octobre 2004, p. A3.
- BOISVERT, Yves. « La faute à Le Corbusier ». *La Presse*, 25 septembre 2004, p. ACTUEL3.
- BRETON, Pascale. « Frigon ressasse l'idée de déménager le Casino de Montréal ». *La Presse*, 28 mai 2002, p. A1.
- BRETON, Pascale. « Port de Montréal. Première phase d'un projet de modernisation : 50 millions investis ». *La Presse*, 3 août 2001, p. E1.
- CARDINAL, François. « Des idées pour Montréal. Que faire du silo no 5? ». *La Presse*, 16
- CARDINAL, François. « Havre de Montréal 13,2 millions pour transformer un édifice patrimonial. Une nouvelle vie pour le silo no 5 ». *La Presse*, 6 mai 2004, p. A3.
- CLÉMENT, Éric. « Nouveau Havre de Montréal. La Société immobilière n'attendre pas l'ONU ». *La Presse*, 21 octobre 2007, p. A9.
- CORRIVEAU, Jeanne. « Dix lieux à protéger. Héritage Montréal dresse sa liste des sites en danger ». *Le Devoir*, 27 avril 2005, p. A3.
- COUTURE, Jean-François. « Préserver une telle horreur. Combien de fenêtres sur le fleuve ce « machin » bouche-t-il? ». *La Presse*, 4 octobre 2004, p. A21.
- DÉCARIE, Jean. « Que faire du silo? Comme un paquebot échoué... ». *La Presse*, 19 octobre 2005, p. A21.
- DEGLISE, Fabien. « Explorations urbaines. Visite guidée au cœur de l'interdit ». *Le Devoir*, 13 août 2001, p. A1.
- DELGADO, Jérôme. « D'autres errances ». *La Presse*, 1 avril 2003, p. C6.
- DELGADO, Jérôme. « Les rêves de grandeur du MAC passeront-ils par le silo no 5? ». *La Presse*, 23 décembre 2005, p. ARTS SPECTACLES4.
- DESCHAMPS, Yves. « Pourquoi sauver le silo no 5? La ville n'est pas un musée ». *Le Devoir*, 14 décembre 2005, p. a7.
- DUPAUL, Richard. « Le silo no 5 près du Vieux-Port suscite de l'intérêt ». *La Presse*, 20 juillet 2005, p. LA PRESSE AFFAIRES2.
- DUPAUL, Richard. « Le silo no 5 va revivre. Le Port de Montréal lance un appel de propositions ». *La Presse*, 6 mai 2005, p. LA PRESSE AFFAIRES1.
- GAGNÉ, Pierre-Paul. « Le silo, suite et fin ». *La Presse*, 22 novembre 2004, p. A17.
- GAGNÉ, Pierre-Paul. « Vos idées pour le silo ». *La Presse*, 1 novembre 2004, p. A15.
- HALLÉ, Jacqueline. « Un édifice multifonctionnel ». *La Presse*, 19 octobre 2005, p. A21.
- KENNY, Nicolas. « Patrimoine ou monstruosité? S.O.S. silo! Cette fière silhouette n'est peut-être pas belle au sens purement raffiné, mais est-elle vraiment dépourvue de tout esthétisme? ». *La Presse*, 4 octobre 2004, p. A21.
- KROL, Ariane. « L'art de sauver le silo no 5 ». *La Presse*, 8 octobre 2006, p. A18.

- MERCURE, Philippe. « Silo no 5. Six propositions sur la table ». *La Presse*, 18 octobre 2005, p. A10.
- OUIMET, Michèle. « Le patrimoine à toutes les sauces ». *La Presse*, 25 juillet 2004, p. A8.
- OUIMET, Michèle. « L'arrogance du Port ». *La Presse*, 5 septembre 2004, p. A10.
- OUIMET, Michèle. « On le rase ou pas? ». *La Presse*, 15 juin 2001, p. A10.
- PAQUIN, Mali Ilse. « Montréal, ville de frissons ». *La Presse*, 31 octobre 2003, p. ACTUEL5.
- PARÉ, Isabelle. « Le Musée des beaux-arts du Canada veut relancer le projet du silo no 5 ». *Le Devoir*, 26 février 2009, p. B8.
- PARENT, Julie. « La vie, la ville. Comprendre le plan d'urbanisme ». *La Presse*, 25 mai 2004, p. ACTUEL5.
- PETROWSKI, Nathalie. « Bombarder d'images le silo no 5 ». *La Presse*, 17 mai 2009, p. A3.
- ROBITAILLE, Antoine. « Le Moulin à images fait saliver Montréal. Québec se prépare pour la dernière représentation de l'œuvre de Robert Lepage ». *Le Devoir*, 6 septembre 2008, p. A2.
- Rodrigue, Sébastien. « L'ONU dans la ligne de mire de Montréal ». *La Presse*, 20 octobre 2007, p. A2.
- ROY, Mario. « Les pieds pendants au bout du quai ». *La Presse*, 4 octobre 2002, p. A12.

Sites Internet (si) :

- AQPI [Association québécoise pour le patrimoine industriel]. <http://www.aqpi.qc.ca/>, consulté juillet 2009.
- ART GALLERY OF ONTARIO (AGO). <http://www.ago.net/>, consulté août 2009.
- BUMBARU, Dinu. *Tableau synthèse des consensus directs/indirects du Sommet de Montréal en matière de patrimoine*. Notes pour fin de discussion, Montréal, 2 juin 2003. www2.ville.montreal.qc.ca/ocpm/pdf/PD04/4f.pdf, consulté août 2009.
- BUREAU D'EXAMEN DES ÉDIFICES FÉDÉRAUX DU PATRIMOINE (BEEFP). http://www.pc.gc.ca/progs/beefp-fhbro/index_f.asp, consulté juillet 2009.
- CENTRE D'HISTOIRE DE MONTRÉAL. http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=2497,3088440&_dad=portal&_schema=PORTAL, consulté mars 2009.
- COLLINS, Anne Marie, Sylvie BLAIS, Dinu BUMBARU, Yvon DESLOGES, Jacques DES ROCHERS, Jean-François GRAVEL, David B. HANNA, Gilles LAUZON, Jean-Claude ROBERT, Brian YOUNG et Gilles MOREL. *La plaque tournante montréalaise : le centre ancien, le vieux port et le secteur des gares. Réflexion d'un groupe d'expert sur un ensemble*. <http://www.vieux.montreal.qc.ca/plaque/index.htm>, consulté juillet 2009.
- DOCOMOMO QUÉBEC [Documentation et conservation du mouvement moderne, section Québec]. <http://www.docomomoquebec.uqam.ca/>, consulté juillet 2009.

- FARINE ORPHELINE CHERCHE AILLEURS MEILLEUR (FOCAM). *Projet Silozine*. 1995. <http://www.farineorpheline.qc.ca/Silozine/silotable.html>, consulté août 2009.
- FARINE ORPHELINE CHERCHE AILLEURS MEILLEUR (FOCAM). <http://www.farineorpheline.qc.ca/>, consulté août 2009.
- FONDERIE DARLING, <http://www.fonderiedarling.org/>, consulté mars 2009.
- HÉRITAGE MONTRÉAL, <http://www.heritagemontreal.org/fr/> ; documentation sur le silo no. 5, <http://www.heritagemontreal.org/fr/le-silo-no-5/>, consultés mars 2009.
- INSTITUT DU PATRIMOINE (UQAM). http://www.er.uqam.ca/nobel/patrim/article.php3?id_article=227, consulté avril 2009.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (MACM). *Projet Silo no. 5*. <http://www.macm.org/fr/silono5.html>, consulté mars 2009.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (MACM). <http://www.macm.org/fr/index.html>, consulté mars 2009.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL (MBAM). <http://www.mbam.qc.ca/fr/index.html>, consulté août 2009.
- NOPPEN, Luc et Lucie K MORISSET. « La patrimonialisation ». [Plan de cours, Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain]. Montréal : UQAM, 2005. <http://www.patrimoine.uqam.ca/spip.php?article86>, consulté avril 2009.
- NOUVEAU HAVRE DE MONTRÉAL. <http://www.montrealsnewharbourfront.ca/fr/>, consulté juillet 2009.
- PATRIMOINE CANADIEN (PC). <http://www.pch.gc.ca/index-fra.cfm>, consulté juillet 2009.
- PORT DE MONTRÉAL. *Les grands moments de l'histoire d'un grand port international*. Canada : Port de Montréal (sd). www.port-montreal.com/pdf/Historique_fr.pdf, consulté juillet 2009.
- PORT DE MONTRÉAL. Portail officiel. <http://www.port-montreal.com/site/index.jsp?lang=fr>, consulté juillet 2009.
- QUAIS DU VIEUX-PORT DE MONTRÉAL. http://www.quaisduvieuxport.com/?gclid=CM_ivvaw6JwCFERL5QodaF6JFQ, consulté juillet 2009.
- QUARTIER ÉPHÉMÈRE, <http://www.fonderiedarling.org/quartier/index.html>, consulté juillet 2009.
- SILOPHONE [THE USER]. *Investir le Silo no. 5 par le son*, <http://www.silophone.net/>, consulté mars 2009.
- SOCIÉTÉ DU HAVRE DE MONTRÉAL. <http://www.havremontreal.qc.ca/fr/index.htm>, consulté juillet 2009.
- SOCIÉTÉ DU HAVRE DE MONTRÉAL. *Le havre de Montréal - Vision 2025* (2004). http://www.havremontreal.qc.ca/fr/publications/ville_fleuve.htm, consulté juillet 2009.
- VIEUX-MONTRÉAL. Portail officiel. <http://www.vieux.montreal.qc.ca/>, consulté juillet 2009.

VIEUX-PORT DE MONTRÉAL. [Société du Vieux-Port de Montréal].
<http://www.vieuxportdemontreal.com/>, consulté juillet 2009.

VILLE DE MONTRÉAL. Portail officiel. Rubriques « documentation », « cartes » et
 « patrimoine ». <http://ville.montreal.qc.ca/>, consulté juillet 2009.

Patrimoine, patrimoine industriel et histoire (Montréal, Québec, Canada) :

----- . *Le Silo no. 5 du port de Montréal et son secteur: le passé, l'avenir*. Montréal:
 l'Association québécoise pour le patrimoine industriel et Héritage Montréal, 1998.

----- . *Récollets: Les quartiers du centre-ville de Montréal/Montreal's Downtown
 Neighbourhoods*. Montréal : Sauvons Montréal/Save Montreal, 1977.

----- . *Répertoire d'architecture traditionnelle sur le territoire de la communauté urbaine
 de Montréal*. Communauté urbaine de Montréal, 1982.

----- . « La première fenêtre sur le fleuve ». *Vieux-Port de Montréal*, sous la
 responsabilité du Ministre l'honorable André Ouellet. Gouvernement du Canada, vol. 1, no 2,
 1978.

ADAMCZYK, Georges, « Le Vieux-Port de Montréal et la rue de la commune : mise en valeur
 d'un site exceptionnel ». *ARQ*, no. nov. / déc. (1991), p. 23-28.

AQPI. *Le Silo no 5 du port de Montréal - Le passé, l'avenir. Actes d'une journée d'études*.
 Montréal : Publications de l'Aqpi, 1998.

ARBOUR, Daniel et associés. « Le parc d'entreprises du Canal. Étude historique et
 patrimoniale du parc et des principes de mise en valeur ». Montréal : Société du parc
 d'entreprises du Canal, 1990.

ASSOCIATION QUÉBÉCOISE POUR LE PATRIMOINE INDUSTRIEL (AQPI). *Le patrimoine
 industriel : une bibliographie*. Montréal : Association québécoise pour le patrimoine
 industriel, 1993.

BEEFP. *Montréal, Québec, Élévateur no 5, Port de Montréal. Énoncé de valeur patrimoniale*.
 Document obtenu par voie de communication avec le ministère, non référencé. 1996.

BRUNEL, Suzel et France VANLAETHEM (dirs.). *Comment nommer le patrimoine quand le
 passé n'est plus ancien?*. Québec : Commission des biens culturels du Québec, 2005.

BURGESS Joanne, *Paysages industriels en mutation*. Montréal : Écomusée du fier monde,
 1997.

CARDINAL HARDY ET ASS. et Peter ROSE. *Le Vieux-Port de Montréal : Plan directeur
 d'aménagement*. Montréal : Société du Vieux-Port Inc., 1990.

CARREAU, Serge et Perla SERFATY. *Le patrimoine de Montréal : document de référence*.
 Montréal : Ministère de la Culture et des Communications / Ville de Montréal, 1998.

COLLECTIF L'AUTRE MONTRÉAL. *Des villages à la métropole : circuit de découverte urbaine
 sur l'évolution de Montréal*. Bibliothèque virtuelle du patrimoine documentaire canadien
 francophone, 2005. http://www.bv.cdeacf.ca/documents/PDF/2005_04_0511.pdf, consulté
 août 2009.

- CONSEIL DU PATRIMOINE DE MONTRÉAL. *Pour une définition du patrimoine à la Ville de Montréal*. Montréal : Ville de Montréal, 2003.
- DAGENAIS, Michèle. Splendeurs et misères de la vie urbaine. Montréal : Musée McCord et Université de Montréal, 2007. http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/clefs/circuits/tourID/CW_VieUrbaine_FR, consulté août 2009.
- DESJARDINS, Pauline. *Le Vieux-Port de Montréal*. Montréal : Éditions de l'Homme, 2007.
- DOCOMOMO QUÉBEC, coll. HÉRITAGE MONTRÉAL et AQPI. *Montréal : Silo no 5. Quel avenir ?*, CD-ROM. Bibliothèque nationale du Québec et Bibliothèque nationale du Canada, 2003.
- DORION, Nicole. *Inventaire des sites industriels patrimoniaux au Québec*. Montréal : Association Québécoise pour le patrimoine industriel, 1996.
- DROUIN, Martin. *Le combat du patrimoine à Montréal (1973-2003)*. Ste-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2007.
- DUMOUCHEL, Gilles, France PARADIS et Yves BERGERON. *La loi sur les biens culturels et son application*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1992.
- FOURNIER, Marcel et Véronique RODRIGUEZ. « Une époque fertile en miracles ». *Montréal Métropole 1880-1930*, sous la dir. de France Vanlaethem et d'Isabelle Gournay. Montréal : Boréal, 1998, p. 39-49.
- GARON, Robert. « Le point de vue du Québec sur la politique du patrimoine ». *The Place of History : Commemorating Canada's Past / Les lieux de mémoire : la commémoration du passé du Canada. Acte du symposium national tenu à l'occasion du 75^e anniversaire de la Commission des lieux et monuments historiques du Canada*. Ottawa : Société royale du Canada, 1997.
- GELLY, Alain, Louise BRUNELLE-LAVOIE et Corneliu KIRJAN. *La passion du patrimoine. La Commission des biens culturels du Québec 1922-1994*. Québec : Septentrion, 1995.
- HALLÉ, Jacqueline. *Analyse architecturale : élévateur no.5 – Port de Montréal*. Patrimoine Canadien : Bureau d'examen des édifices fédéraux du patrimoine, Rapport 95-87, 1995.
- HANNA, David B. « L'importance des infrastructures de transport ». *Montréal Métropole 1880-1930*, sous la dir. de France Vanlaethem et d'Isabelle Gournay. Montréal : Boréal, 1998, p. 49-63.
- LESSARD, Marie. « Reuse of Industrial Space in Montreal ». *Plan Canada*, vol. 29, no.1 (1988), p. 22-28.
- LINTEAU, Paul-André. « Les facteurs de développement de Montréal ». *Montréal Métropole 1880-1930*, sous la dir. de France Vanlaethem et d'Isabelle Gournay. Montréal : Boréal, 1998, p. 27-39.
- MARSAN, Jean-Claude. *Montréal en évolution. Historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain montréalais (3^{eme} éd.)*. Montréal : Éditions du Méridien, 1994.
- MARTIN, Paul-Louis. « La conservation des biens culturels : 65 ans d'action officielle ». *Rapport annuel 1986-1987 de la Commission des biens culturels du Québec*. Québec : Les Publications du Québec, 1987.

- MARTIN, P-L. « Le patrimoine ». *Traité de la culture*, sous la dir. de Denise Lemieux. Québec : Presses de l'Université Laval, 2002.
- MÉDAM, Alain. *Montréal interdite*. Montréal : Liber, 2^e édition, 2004.
- NOPPEN, Luc et Lucie K. MORRISSET (dirs.). *Identités urbaines, échos de Montréal*. Québec : Éditions Nota Bene, 2003.
- NOPPEN, Luc et Lucie K. MORRISSET. « À la recherche des identités : Usages et propos du recyclage du passé dans l'architecture au Québec ». *Architecture, forme urbaine et identité collective*, sous la dir. de Luc Noppen. Sillery et Sainte-Foy : Septentrion et CÉLAT, 1995, p. 8-11.
- PINARD, Guy. *Montréal: son histoire, son architecture*. Montréal : Éditions du Méridien, 1992.
- SENÉCAL, Nathalie. *The number 5 government grain elevator in the Port of Montreal : The ready made ruin ?*. Conference presented at the Society for the Study of Architecture. Halifax : Nova-Scotia, 1999 (texte inédit).
- SUTCLIFFE, Anthony. « Montréal, une métropole ». *Montréal Métropole 1880-1930*, sous la dir. de France Vanlaethem et d'Isabelle Gournay. Montréal : Boréal, 1998, p. 19-27.

Montréal : histoire et dynamiques culturelles.

- BÉLANGER, Anouk. « Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain ». *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVII, no. 1 (2005), p. 13-34.
- BÉLANGER, Anouk. « Urban Space and Collective Memory ». *Canadian Journal of Urban Research*, vol. 11, no. 1 (2002), p. 69-92.
- BURGESS, Joanne. « L'histoire du Québec : tendances récentes et enjeux ». *Traité de la culture*, sous la dir. de Denise Lemieux. Québec : Presses de l'Université Laval, 2002.
- D'IBERVILLE-MOREAU, Luc (trad. Michel Beaulieu). *Montréal perdu*. Oxford : Oxford university press Canada, 1975.
- DE KONINCK, Marie-Charlotte et Pierre LANDRY. *Déclics : arts et société, le Québec des années 1960 et 1970*. Québec et Montréal : Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Fides, 1999.
- GERMAIN, Annick et Damaris ROSE. *Montreal : The Quest for a Metropolis*. Chichester : John Wiley & Sons, 2000, p. 36.
- GORDON, Alan. *Making Public Pasts : The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891-1930*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2001.
- JACOB, Louis. « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain ». *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVII, no. 1 (2005), p. 125-150.
- LAMONDE, Yvan. « La modernité au Québec : pour une histoire des brèches (1895-1950) ». *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la dir. d'Esther Trépanier et d'Yvan Lamonde. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 299-313.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD. *Histoire du Québec contemporain – de la confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal : Boréal, 1989.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD. *Histoire du Québec contemporain, Tome II: Le Québec depuis 1930*. Montréal : Boréal, 1989.

NEVEU, Pierre et Gilles Marcotte (dir.). *Montréal imaginaire: ville et littérature*. Montréal : Fides, 1992.

OSTIGUY, Jean-René. *Adrien Hébert. Premier interprète de la modernité québécoise*. Saint-Laurent : Trécaré, 1986.

TRÉPANIER, Esther et Yvan Lamonde (dir.). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

TRÉPANIER, Esther. « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art ». *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la dir. d'Esther Trépanier et d'Yvan Lamonde. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-113.

TRÉPANIER, Esther. *Univers urbains : les représentations de la ville dans l'art québécois du XXe siècle*. Québec : Musée du Québec, 1998.

Identité, histoire, patrimoine

ANDRIEUX Jean-Yves (dir.). *Patrimoine et société*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1998.

AUDRERIE, Dominique. *La notion et la protection du patrimoine*. Paris : PUF, 1997.

BERGERON, Louis. « L'âge industriel ». *Lieux de mémoire*, sous la dir. de Pierre Nora, Paris : Gallimard. 1984 (1997), p. 3973-3997.

CHASTEL, André et J-Pierre BABELON. *La notion de patrimoine*. Paris : Lana Levi, 1994 (2008).

CHOAY, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités : une anthologie*. Paris : Seuil, 1965.

CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil, 1992.

CHOAY, Françoise. *Patrimoine : quel enjeu de société? L'évolution du concept de patrimoine*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

DAVALLON, Jean. « Produire les hauts lieux du patrimoine ». *Des hauts-lieux : la construction sociale de l'exemplarité*, sous la dir. d'André Micoud. Paris et Lyon : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1991, p. 85-102.

DAVALLON, Jean. « Tradition, mémoire, patrimoine », in *Patrimoines et identités*, sous la dir. de Bernard Schiele. Québec : MultiMondes, 2002.

FRISH, Michael. « De-, Re-, and Post-Industrialisation : Industrial Heritage as Contested Memorial Terrain ». *Journal of Folklore Research*, vol. 35, No. 3 (1998).

- GELLEREAU, Michèle. « Mémoire du travail, mémoire des conflits : comment les témoignages se mettent en scène dans les visites patrimoniales ». *Communication et langages*, no. 149 (2006), p. 63-75.
- HARDESTY, Donald L. « Issues in Preserving Toxic Waste as Heritage Sites ». *The Public Historian*, vol. 23, no. 2 (2001), p. 19-28.
- JEUDY, Henri-Pierre. *La machine patrimoniale*. Belval : Circâe, 2008.
- LE GOFF, Jacques (dir.). *Patrimoine et passions identitaires*. Paris : Fayard, 1998.
- LENIAUD, Jean-Michel. « Patrimoine ». Sous la rubrique « Art », *Encyclopaedia Universalis*, édition en ligne 2009. <http://www.universalis-edu.com/>, consulté mars 2009.
- LOYER, François. « Le patrimoine contemporain : naissance d'une doctrine », sous la dir. de Robert Dulau, *Apologie du périssable*. Paris : Éditions du Rouergue, 1991.
- MICOUD, André (dir.). *Des hauts-lieux : la construction sociale de l'exemplarité*. Paris et Lyon : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1991.
- MORISSET, Lucie K et Patrick DIEUDONNÉ (dirs.). *Patrimoines pour le XXI^e siècle. Regard du Québec et de la Bretagne*. Québec : Nota Bene, 2006.
- MORISSET, Lucie K. *Des régimes d'authenticité : essai sur la mémoire patrimoniale*. Québec : Presse de l'Université du Québec et Presses universitaires de Rennes, 2009.
- NOPPEN, Luc, Lucie K. MORISSET et Denis ST-JACQUES (dirs.). *Ville imaginaire, ville identitaire, échos de Québec*. Québec : Éditions Nota Bene, 1999.
- POULOT, Dominique (dir.). *Patrimoine et modernité*. Paris : l'Harmattan, 1998.
- POULOT, Dominique. *Une histoire du patrimoine en occident*. Paris : PUF, 2006.
- RIEGL, Aloïs (trad. Daniel Wiczorek). *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris : Seuil, 1984.
- ROUSSO, Henry (dir.). *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX^e siècle en France*. Paris : Fayard, 2003.
- SCHIELE, Bernard (dir.). *Patrimoines et identités*. Québec : MultiMondes, 2002.
- TORNATORE, Jean-Louis. « Beau comme un haut fourneau : sur le traitement en monument des restes industriels ». *L'Homme*, no. 170 (2004), p. 79-116.
- UNESCO. *Patrimoine Mondial : Défis pour le Millénaire*. Centre du Patrimoine Mondial de l'Unesco, 2007.

Histoire et mémoire

_____. « Autour de *La mémoire, l'histoire l'oubli* de Paul Ricoeur ». [Commentaire introductif]. *Le Débat*, no. 122 (2002), p. 3.

ASHPLANT, T.G. et Gerry SMYTH (eds.). *Explorations in Cultural History*. Londres, Sterling et Virginia : Pluto Press, 2001.

- BÉDARIDA, François. « Mélanges. Une invitation à penser l'histoire : Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* ». *Revue historique*, vol. 3, n° 619 (2001), p. 731-739.
- CHARTIER, Roger. « Le passé au présent ». *Le Débat*, no. 122 (2002), p. 4-12.
- DOSSE, François. « L'événementialisation contemporaine du sens ». *Cahiers de recherche sociologique*, no 44 (2007), p. 15-33.
- ESCUDIER, Alexandre. « Entre épistémologie et ontologie de l'histoire ». *Le Débat*, no. 122 (2002), p. 12-24.
- GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989.
- HARTOG, François et Gérard LENCLUD. « Régimes d'historicité », *L'état des lieux en sciences sociales*, sous la dir. de Alexandre Dutu et Nibert Dodille. Paris : L'Harmattan, 1993, p. 18-38.
- HARTOG, François et Jacques REVEL. *Les usages politiques du passé*. Paris : Écoles de Hautes études en sciences sociales, 2001.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 2003.
- HUNT, Lynn (ed.). *The new cultural history*. Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1989.
- JACOB, Louis. « Les occasions perdues : intelligibilité de l'histoire et situation critique ». *Cahiers de recherche sociologique*, no. 44 (2007), p. 5-13.
- KOSELLECK, Reinhart (éd. par Michael Werner et trad. sous la dir. d'Alexandre Escudier). *L'expérience de l'histoire*. Paris : Seuil, 1997.
- KOSELLECK, Reinhart (trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock). *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris : Éditions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, 1988.
- LEPELTIER, Thomas. « Les lieux de mémoire ». *Sciences Humaines*, hors-série no. 42, 2003.
- MANDROU, Robert. « L'histoire des mentalités ». Sous la rubrique « Histoire », *Encyclopædia Universalis*, édition en ligne 2009. <http://www.universalis-edu.com/>, consulté mars 2009.
- MÜLLER, Bertrand (dir.). *L'histoire entre mémoire et épistémologie*. Lausanne : Payot Jacques Scherrer ed., 2005.
- NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1984 (1997).
- NORA, Pierre. « Pour une histoire au second degré ». *Le Débat*, no. 122 (2002), p. 24-32.
- ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris : PUF, 2004.
- POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris : Seuil, 2004.
- POMIAN, Krzysztof. « Sur les rapports de la mémoire et de l'histoire ». *Le Débat*, no. 122 (2002), p. 32-41.

- POMIAN, Krzysztof. *Sur l'histoire*. Paris : Gallimard, 1999.
- PROST, Antoine. « Sociale et culturelle, indissociablement », sous la dir. de J.P. Rioux et JF Sirinelli, *Pour une histoire culturelle*. Paris : Seuil, 1997.
- PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*. Paris : Seuil, 1996.
- RICOEUR, Paul. « Mémoire : approches historiennes, approches philosophiques ». *Le Débat*, no. 122 (2002), p. 41-63.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI (dirs.). *Pour une histoire culturelle*. Paris : Seuil, 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris : Robert-Laffont, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. « La mémoire devant l'histoire ». *Terrain*, no. 25 (1995), p. 101-112.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 2004.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, 1996.
- VOVELLE, Michel. *De la cave au grenier*, Canada : Serge Fleury Éd., 1980.

Ville post-industrielle, culture et nouveaux espaces publics urbains

- ALSAYYAD, Nezar (dir.). *Consuming Tradition, Manufacturing Heritage : Global Norms and Urban Forms in the Age of Tourism*. Londres : E & FN Spons, 2001.
- AMIN, A. et N. THRIFT. *Cities : Reimagining The Urban*. Cambridge : Polity Press, 2002.
- AMIN, Ash (ed.). *Post-Fordism : A Reader*. Oxford et Malden : Blackwell, 1994.
- ARON, Raymond. *Dix-huit leçons sur la société industrielle*. Paris : Gallimard, 1962.
- ARON, Raymond. *La lutte de classes. Nouvelles leçons sur les sociétés industrielles*. Paris : Gallimard, 1964.
- BELL, Daniel (trad. Emmanuelle Baillon). *La fin de l'idéologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- BELL, Daniel (trad. Marie Matignon). *Les contradictions culturelles du capitalisme*. Paris : Presses universitaires de France, 1979.
- BELL, Daniel. *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting*. New York : Basic Books, 1973.
- BIRNBAUM, Norman (trad. Marcel Roques). *La crise de la société industrielle*. Paris : Anthropos, 1972.
- BONIFACE, Pricilla. *Heritage and Tourism in "the Global Village"*. Londres : Routledge, 1993.

- BOYER, Marie-Christine. *The City of Collective Memory : Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology, 1994.
- BRENNER, Neil et Roger KEIL (eds.). *The global cities reader*. Londres et New York : Routledge, 2006.
- BRZEZINSKI, Zbigniew. *La révolution technétronique*. Paris : Calmann-Lévy, 1970.
- CASTELLS, Manuel. *High technology, space, and society*. Beverly Hills : Sage, 1985.
- CASTELLS, Manuel. *La question urbaine*. Paris : Maspero, 1981.
- CASTELLS, Manuel. *L'ère de l'information*. Paris : Fayard, 1998.
- CASTELLS, Manuel. *The informational city information technology, economic restructuring, and the urban-regional process*. Oxford : Blackwell, 1989.
- DAVIS, Mike. *City of Quartz*. Londres : Verso, 1990.
- FEATHERSTONE, Mike. *Theories of consumer culture and postmodernism*. Londres : Sage, 1991.
- GHORRA-GOBIN, Cynthia. *Réinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- GIBSON, Timothy A. « La ville et le 'spectacle' : commentaires sur l'utilisation du 'Spectacle' dans la sociologie urbaine contemporaine ». *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVII, no. 1 (2005), p. 171-196.
- GIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Stanford : Stanford University Press, 1990.
- HANNIGAN, John. *Fantasy City : Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. Londres et New York : Routledge, 1998.
- HARVEY, David. *Consciousness and the urban experience studies in the history and theory of capitalist urbanization*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1985.
- HARVEY, David. *Spaces of global capitalism*. Londres : Verso, 2006.
- HARVEY, David. *The Conditions of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge : Blackwell, 1989.
- HARVEY, David. *The Urban Experience*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins University Press, 1989.
- HARVEY, David. *The urbanization of capital*. Oxford : Blackwell, 1985.
- JACKSON, Peter. « Towards a Cultural Politics of consumption ». *Mapping the Futures : Local Cultures, Global Changes*, sous la dir. de J. Bird et al. Londres : Routledge, 1993.
- KAHN, Herman et Anthony J. WIENER. *L'an 2000, un canevas de spéculations pour les 32 prochaines années*. Paris : R. Laffont, 1968.
- KOSTOV, Spiro. *The City Shaped : Urban Patterns and Meanings Through History*. Boston : Bulfinch Press Book, 1991.
- KUMAR, Krisha. *From Post-Industrial to Post-Modern Society : New Theories of the Contemporary World*. Cambridge et Oxford : Blackwell, 1995.

- LASH, Scott et John URRY. *Economies of Signs and Space*. Londres : Sage, 1994.
- LIPSITZ, G. *Time Passages : Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1990.
- LOWENTHAL, David. *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- MCLUHAN, Marshall. *La galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*. Paris : Mame, 1972.
- MCLUHAN, Marshall. *The global village. Transformations in world life and media in the 21st century*. New York : Oxford University Press, 1989.
- MOORE, A. *The Powers of Preservation : new Life for Urban Historic Places*. New-York : McGraw-Hill, 1998.
- PINEAULT, Éric, Anouk BÉLANGER et Louis JACOB. *Puissance et culture : conceptualiser la place financière de la ville globale*. Montréal : CRSH-IDR 2006 (Inédit).
- RIESMAN, David. *La foule solitaire : anatomie de la société moderne*. Paris : Arthaud, 1964.
- ROSE, Margaret A. *The post-modern and the post-industrial : A critical analysis*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- ROWAN, Yorke et Uzi BARAM. *Marketing Heritage : Archaeology and the Consumption of the Past*. Walnut Creek : Altamira Press, 2004.
- SASSEN, Saskia. *Cities in a world economy*. Thousand Oaks : Pine Forge Press, 1994.
- SASSEN, Saskia. *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks : Pine Forge Press, 2006.
- SASSEN, Saskia. *Global networks, linked cities*. New York : Routledge, 2002.
- SASSEN, Saskia. *The Global City : New York, London, Tokyo*. Princeton : Princeton University Press, 2001.
- SASSEN, Saskia. *The global city : New York, London, Tokyo*. Princeton : Princeton University Press, 1991.
- SENNETT, Richard. *The Conscience of the Eye, The Design and Social Life of Cities*. New-York : Alfred A. Knopf, 1990.
- SOJA, E.W. *Postmodern Geographies, The Reassertation of Space in Critical Social Theory*. Londres et New-York : Verso, 1989.
- TOFFLER, Alvin. *Le choc du futur*. Paris : Denoël/Gonthier, 1971.
- TOURAINE, Alain. *Critique de la modernité*. Paris : Fayard, 1992.
- TOURAINE, Alain. *La société post-industrielle*. Paris : Denoël, 1969.
- TROUILLOT, M-R. *Silencing the Past : Power and the Production of History*. Boston : Beacon Press, 1995.
- TYLER, Norman. *Historic Preservation. An Introduction to its History, Principles and Practice*. New York : W. W. Norton, 2000.

WARD, S. « Marketing re-inventing cities ». *Selling places : The marketing and promotion of towns and cities 1850-2000*. Londres : Routledge, Planning and the Environment Series, 1998, p.186-208.

ZUKIN, Sharon. *Loft Living, Culture and Capitalism in Urban Changes*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1989.

ZUKIN, Sharon. *The Culture of Cities*. Cambridge et Oxford : Blackwell, 1995.

Autres références

BENDER, Thomas. *The Unfinished City: New York and the Metropolitan Idea*. New-York : The New Press, 2002.

BERTHELOT, Hector. (ROMAN). *Le bon vieux temps*, Montréal : Beauchemin, 1916.

BONNER, Kieran (ed.). « Space, Place and the Culture of Cities ». *Canadian Journal of Urban Research*, vol. 11, iss. 1 (2002).

BONNER, Kieran. « Understanding Placemaking : Economics, Politics and Everyday Life in the Culture of Cities ». *Canadian Journal of Urban Research*, vol. 11, No. 1 (2002).

BORER, Michael Ian. « The Location of Culture: The Urban Culturalist Perspective ». *City & Community*, vol. 5, iss. 2 (2006), p. 173-197.

BOYER, Marie-Christine. *The City of Collective Memory : Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology, 1994.

CHOAY, Françoise. *L'urbanisme, utopies et réalités : une anthologie*. Paris : Seuil, 1965.

CRANE, Diana (dir.). *The Sociology of Culture : Emerging Theoretical Perspectives*. Oxford et Cambridge : Blackwell, 1994.

CUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte, 2004.

DE CERTEAU, Michel et al. *L'invention du quotidien, T. 1 Arts de faire ; T. 2 Habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard, 1994.

DUCAN, James et David LAY. « Representing the Place of Culture ». *Place/Culture/Representation*, sous la dir. de James Duncan et David Lay. New-York : Routledge, 1993.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, octobre 1984, pp. 46-49. Dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, 1984, p. 1571.

GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre analyser les images*. Paris : La découverte, 2004.

HALL, Stuart (ed.). *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Thousand Oaks et New Delhi : SAGE, 1997.

KAZIN, Alfred. *Ishmael and Ahab : An Introduction to Moby-Dick*. Introduction to Houghton Mifflin 'Riverside' edition of Moby-Dick, 1997. Édition en ligne : <http://www.multimedialibrary.com/Articles/kazin/alfredmelville.asp>, consulté août 2009.

- KOOLHAAS, Rem et Bruce MAU. *S, M, L, XL : Office for Metropolitan Architecture*. New York : Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York : a retroactive manifesto for Manhattan*. New York : Oxford University Press, 1978.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000.
- LEGATES, Richard T. et Frederic STOUT (eds.). *The City Reader*. Londres et New-York : Routledge, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris : Galilée, 1991.
- MADSON, Peter et Richard PLUNZ. *The Urban Lifeworld : Formation, Perception, Representation*. Londres : Routledge, 2002.
- MELVILLE, Herman. (ROMAN). *Moby-Dick*. Londres : CRW Publishing Limited, 2004.
- MILES, Malcolm, Tim HALL et Iain BORDEN (eds.). *The City Cultures Reader*. Londres et New-York : Routledge, 2000.
- PIERCE, Charles S. *Écrits sur le signe*. Textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris : Seuil, 1978.
- RASTIER, François et Simon Bouquet. *Une introduction aux sciences de la culture*. Paris : PUF, 2002.
- ROUILLARD, Dominique et Claude Prelorenzo. *Le temps des infrastructures*. Paris : l'Harmattan, 2007.
- SANSOT, Pierre. « Rémanescences et Recommencements de la ville ». *L'idée de la ville*, sous la dir. de François Guéry. Lyon : Champ Vallon, 1984, p. 164-178.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Méridiens-Klincksieck, 1996.
- SCHÜTZ, Alfred. « On Multiple Realities ». *Collected Papers I. The Problem of Social Reality*. Den Haag : Nijhoff, 1962, p. 207-259.
- TROM, Danny. « À l'épreuve du paysage. Constructivisme savant et sens commun constructiviste ». *Revue du MAUSS*, vol. 1, no. 17 (2001), p. 247-260.
- TROM, Danny. « Comment décrire un objet disputé ? Exercice de sociologie phénoménologique à la troisième personne », sous la dir. de B. Karsenti et J. Benoist, *Sociologie et Phénoménologie*. Paris : PUF, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society: 1780-1950*. New-York : Colombia University Press, 1983.
- WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists (edited by Tony Pinkney)*. Londres et New York : Verso, 1989.
- ZIMA, Pierre V. *Critique littéraire et esthétique : les fondements esthétiques des théories de la littérature*. Paris : l'Harmattan, 2003.